Muſiker-Biographien.

Zehnter Band:

Schubert.

Von

A. Niggli.

Leipzig.

Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.

Biographie Schuberts

von

A. Niggli.

Einleitung.

Bei dem Namen Franz Schubert geht dem Deutschen das Herz auf. Steht uns doch kaum ein zweiter Musiker — selbst Carl Maria von Weber nicht — menschlich wie künstlerisch näher als der frohsinnige, melodienreiche Sohn der österreichischen Kaiserstadt. Tritt uns in Schubert doch nicht allein der größte musikalische Lyriker, nicht bloß der unübertroffene Meister des Liedes, sondern zugleich der fruchtbarste, phantasievollste Tondichter überhaupt entgegen, den die Geschichte der Musik seit dem klassischen Dreigestirn, Haydn, Mozart, Beethoven hervorgebracht hat. „Schubert," sagt Rob. Schumann*). ebenso wahr wie schön, „Schubert hat Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszustände. So tausendgestaltig sich des Menschen Dichten und Trachten bricht, so vielfach die Schubertsche Musik. Was er anschaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt sich zu Musik; aus Steinen, die er hinwirft, springen, wie bei Deukalion und Pyrrha, lebende Menschengestalten. Er war der ausgezeichnetste nach Beethoven, der, Todfeind aller Philisterei, Musik im höchsten Sinne des Wortes ausübte." Im Gegensatz zu seinen unsterblichen Vorgängern, namentlich Haydn und Mozart, deren formklare Gebilde das helle Licht des Tages umfließt, ist Schubert Romantiker mit Leib und Seele. Jene mondbeglänzte Zaubernacht, von der die Novalis, Schlegel und Tieck gesungen, bei ihm ward sie voll und ganz Musik. Muten uns doch des Künstlers berückendste Melodien an, als wären sie in seliger Stille aus den Gestirnen hernieder geträufelt und hätten sich

*) Rob. Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Herausgegeben von H. Simon. 1. Band. S. 146. Universal-Bibliothek. Nr. 2472. 2473.

im Schoß der Erde erst zu festen Tönen krystallisiert. Kein Komponist ergreift und beflügelt die Phantasie des Hörers wie Franz Schubert, weshalb er auch immer der Liebling der Jugend bleiben wird. „Er zeigt," wir citieren wiederum Schumann, „was sie will, ein überströmend Herz, kühne Gedanken, rasche That; erzählt ihr, was sie am meisten liebt, von romantischen Geschichten, Mädchen und Abenteuern; auch Witz und Humor mischt er bei, aber nicht soviel, daß dadurch die weichere Grundstimmung getrübt würde." — Eine Lebensgeschichte des nicht einmal 32 Jahre alt gewordenen Künstlers zu schreiben, hat freilich seine Schwierigkeiten; denn an äußeren Ereignissen erscheint das Dasein kaum irgend eines Komponisten ärmer als dasjenige Schuberts. Bestand es doch Jahre hindurch fast in nichts anderem denn in einem unabläßigen Dichten in Tönen, in dem rastlosen Arbeiten einer Phantasie von exotischer Üppigkeit, von einer unbezähmbaren Naturkraft, wie sie einzig bei Mozart ihres Gleichen fand. Aber eben deshalb, gerade weil diese aufs feinste besaitete Seele von jedem Windhauch zum Klingen gebracht wurde, erscheinen die den Künstler betreffenden biographischen Thatsachen um so wichtiger. „Denn daß die Außenwelt, wie sie heute strahlt, morgen dunkelt, oft hineingreift in das Innere des Dichters und Musikers, wolle man nur auch glauben" (Schumann). Und so sei es denn versucht, was uns Notorisches von Schuberts Lebenslauf überliefert ist, hier möglichst gedrängt zu erzählen, seine äußeren Schicksale jeweilen im Zusammenhang mit den Kompositionen des betreffenden Zeitabschnittes darzustellen. Wir werden dabei wahrnehmen, wie die unscheinbarsten Dinge und Ereignisse befruchtend auf Schuberts Thätigkeit einwirkten, wie namentlich eine Reihe von persönlichen Verhältnissen dieselbe bedeutsam beeinflußte, wie aber auch des Romantikers schwärmerische Liebe für die Natur einen wesentlichen Faktor in seinem künstlerischen Schaffen bildet und vielen seiner Schöpfungen ihren besten Segen verliehen hat.

Schuberts Knabenjahre.

(1797—1813.)

Franz Peter Schubert wurde den 31. Januar 1797 im Haus zum roten Krebsen Nr. 72 der Vorstadt Himmelpfortgrund zu Wien geboren. Während die Familie ursprünglich aus der Gegend von Zuckmantel in Österreichisch-Schlesien stammt und noch der Großvater unsers Musikers als Landmann und Ortsrichter in Mährisch-Neudorf lebte, finden wir einen Onkel Carl Schubert bereits während der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts als Lehrer in der Wiener-Leopoldstadt angesessen. Bald folgte letzterem Schuberts Vater, von welchem der jüngste Sohn den Vornamen Franz geerbt hat. Fast scheint es, als habe das Pädagogentum dem Geschlecht im Blute gelegen. Denn eine Reihe von jüngeren Sprößlingen wandte sich dem Lehrerstand zu und auch Franz Schubert der ältere ergriff, nachdem er zu Wien seine Studien absolviert, den dornenvollen Beruf eines Präceptors. 1784 trat er zunächst bei dem Bruder Carl als Gehülfe ein und erhielt 1786 die Stelle eines Schullehrers bei der Pfarrei zu den 14 Nothelfern in der Vorstadt Lichtenthal. Der Einfluß dieser Heiligen machte sich zunächst in einem für die knappen Verhältnisse des Magisters fast überreichen Kindersegen geltend. Denn aus der Ehe, welche der Neunzehnjährige mit der zu Wien als Köchin im Dienst stehenden Schlesierin Elisabeth Fitz einging, wurden ihm, der Nothelferzahl entsprechend, in rascher Folge nicht weniger denn 14 Kinder geboren. Von diesen blieben freilich nur fünf am Leben, außer unserm Franz, die Brüder Ignaz, Ferdinand und Carl und die Schwester Therese. Welch' ein Geschenk die Himmlischen dem Manne

mit dem jüngsten Sohn in die Wiege gelegt, davon konnte er einstweilen kaum etwas ahnen. Trotzdem und obschon die Obsorge für die Seinen dem Unbemittelten Mühe und Sorge genug bereitete, säumte er nicht, nach dem 1812 erfolgten Hinschied der ersten Gattin zu einer neuen Ehe zu schreiten und seine zweite Frau Anna Klayenböck, die Tochter eines Fabrikanten aus Gumpendorf zu Wien, beschenkte ihn mit fünf weiteren Sprößlingen.

Bis zu seinem zehnten Jahr blieb der junge Franz im väterlichen Hause. Früh schon begann sich die musikalische Ader in ihm zu regen und für den Knaben gab es keine größere Wonne, als wenn ihn der mit der Familie verwandte Tischlergeselle in eine benachbarte Klavierwerkstätte mitnahm, wo er mit seinen kleinen Händchen auf den verschiedensten Instrumenten herumtappen konnte. „In seinem fünften Jahre," so lauten des Vaters eigene Aufzeichnungen, „bereitete ich ihn zum Elementar-Unterricht vor, und in seinem sechsten Jahre ließ ich ihn die Schule besuchen, wo er sich immer als der erste seiner Mitschüler auszeichnete. Schon in seiner frühesten Jugend liebte er die Gesellschaft, und niemals war er fröhlicher, als wenn er seine freien Stunden in dem Kreise munterer Kameraden zubringen konnte. In seinem achten Jahre brachte ich ihm die nötigen Vorkenntnisse zum Violinspiel bei, und übte ihn soweit, bis er imstande war, leichte Duetten ziemlich gut zu spielen; nun schickte ich ihn zur Singstunde des Herrn Michael Holzer, Chorregenten in Lichtenthal. Dieser versicherte mehrmals mit Thränen in den Augen, einen solchen Schüler noch niemals gehabt zu haben. ‚Wenn ich ihm was neues beibringen wollte,' sagte er, ‚hat er es schon gewußt. Folglich habe ich ihm eigentlich keinen Unterricht gegeben, sondern mich mit ihm bloß unterhalten und ihn stillschweigend angestaunt.'" — „Dieser hat doch die Harmonie im kleinen Finger," rief der Lehrer ein andermal aus, als der Adept im Generalbaß ein gegebenes Thema zu seinem Entzücken durchführte. Schon vorher hatten ihm übrigens zunächst

der Vater, dann der älteste Bruder Ignaz (späterer Schullehrer in der Roßau († 1844) auch die Anfangsgründe des Klavierspiels beigebracht. Doch kündigte der Knabe dem Bruder bald an, er bedürfe seiner weiteren Unterweisung nicht und wolle sich schon allein forthelfen. „Und in der That brachte er es in kurzer Zeit soweit, daß ich ihn selbst als einen mich weit übertreffenden und nicht mehr einzuholenden Meister anerkennen mußte." — Auch was die Frühzeitigkeit von Kompositionsversuchen betrifft, wird unser Künstler vielleicht nur von Mozart übertroffen. Denn schon vor seinem zehnten Lebensjahr soll Franz eine Reihe von Liedern und Klavierstücken, ja sogar Streichquartette niedergeschrieben haben, die freilich ebenso spurlos verschwunden sind, wie die ins Jahr 1810 fallende, 32 Seiten starke Leichenphantasie und ein Variationenheft zu vier Händen, deren Ferd. Schubert ausdrücklich erwähnt.

Da sich Franzens Stimme zu einem wohlklingenden Sopran entwickelte und er wiederholt auf dem Chor der Lichtenthaler Pfarrkirche als Gesangssolist mitgewirkt hatte, bemühte sich der Vater, den Knaben in der kaiserlichen Hofkapelle unterzubringen, mit welcher Stellung ein Platz im Stadtkonvikt verbunden war. Im Oktober 1808 wurde der Kandidat den damaligen Hofkapellmeistern Salieri und Eybler vorgestellt und mußte vor dem Gesangsmeister Korner Probe singen. Die anwesenden Konviktszöglinge hielten den mit hechtgrauem Röcklein bekleideten Jungen für eines Müllers Sohn und meinten, als solcher werde es ihm nicht fehlen. Die Prüfung fiel übrigens zur Befriedigung, ja zum Erstaunen der gelehrten Herren aus und bald stolzierte Franz in der obligaten Uniform der Kapellknaben mit goldener Borte einher. Am bedeutsamsten für den werdenden Musiker war es, daß er in dem Orchester der Konviktisten Gelegenheit erhielt, die symphonischen Meisterwerke der Klassiker genau kennen zu lernen. Von den gewaltigen Eindrücken, die hier auf des Knaben empfängliche Seele einstürmten, zeugt sein von Jos. Spaun überliefertes Diktum aus

dieser Zeit: In Mozarts G-moll-Symphonie höre man die Engel singen. Auch die Ouverturen zur Zauberflöte und Figaros Hochzeit, sowie die Mehulschen und einige Adagios Haydnscher Symphonien thaten es ihm an. Bald aber machte sich eine entschiedene Vorliebe für den Titanen Beethoven geltend, zu dem er von da hinweg wie zu einem hehren Ideal emporschaute und dessen nicht weniger phantasiereiches, nur weicheres, weiblicher geartetes Gegenbild Schubert zu werden bestimmt war.

Bald wirkte unser Musiker nicht nur als Bratschist oder Geiger bei diesen Übungen mit, sondern leitete solche selbst, so oft der Dirigent Ruczizka abwesend war. Letzterer unterrichtete Franz gleichzeitig in der Harmonie, bis der Lehrer bald genug fand, sein Schüler habe es vom lieben Gott und er könne ihm nichts weiter beibringen, worauf dann Salieri persönlich die Leitung seiner theoretischen Ausbildung übernahm. Einige Liedkompositionen, wie namentlich die 1811 entstandenen „Hagars Klage“ und „Der Vatermörder“, hatten des Maestro Teilnahme für Schuberts außergewöhnliches Talent erhöht. Er führte den Jüngling in die Kompositionslehre ein und empfahl ihm, um eine größere Formsicherheit zu gewinnen, italienische Stanzen statt Schillersche Verse in Töne umzusetzen.

Wie voll der weltgewandte, vielerfahrene Künstler die Begabung seines Zöglings zu schätzen wußte, welche Bewunderung namentlich Schuberts Produktionskraft bei ihm erregte, davon zeugt der Ausruf, den er eines Tages nach Empfang verschiedener Schubertscher Arbeiten that: „Der kann doch alles; er ist ein Genie! Er komponiert Lieder, Messen, Opern, Streichquartette, kurz alles, was man will!“ Als Schubert 1815 seine F-dur-Messe zur Feier des 100jährigen Jubiläums der Lichtenthaler Pfarrkirche zur Aufführung brachte, umarmte Salieri, von Freude übermannt, den jugendlichen Komponisten mit den Worten: „Franz, du bist mein Schüler, der mir noch viele Ehre machen wird.“ — Keineswegs in gleichem Maß scheint Schubert von dem Herrn Hofkapellmeister er-

baut worden zu sein. Mag ihm Salieris formalistisch-trockene Methode überhaupt nicht zugesagt, mag die ganze Geistes- und Geschmacksrichtung des in den Traditionen der altitalienischen Schule befangenen Lehrers nur allzubald mit den romantischen Neigungen des Schülers in Konflikt getreten sein, Thatsache ist, daß Schubert sich jeweilen glücklich fühlte, wenn er nach beendigter Lektion in eine nahe, bei Salieris Wohnung gelegene Weinhandlung schlüpfen konnte, um in Gemeinschaft des Freundes Franz Doppler den Schulstaub mit einem guten Tropfen von der Kehle zu baden. Auch dauerte Salieris regelrechter Unterricht jedenfalls nicht lange, wenn es auch nicht, wie vielfach angenommen worden ist, zu einem eigentlichen Bruche zwischen Lehrer und Schüler kam. Daß Schubert das Andenken Salieris in Ehren hielt, bezeugen eine Reihe seiner Tagebuch-Notizen, namentlich aber die Kantate, die unser Künstler 1816 zum 50jährigen Dienstjubiläum des Hofkapellmeisters niederschrieb und die bei dem Anlaß unter des Komponisten eigener Leitung zu erfolgreicher Aufführung kam.

Neben dem praktischen Vorteil, welchen Schubert aus den gemeinsamen Musikübungen im Konvikt zog, bildeten die Freundschaftsbande, die sich damals mit verschiedenen seiner Genossen knüpften, für den frohgeselligen, liebebedürftigen Jüngling wohl den bedeutsamsten Lebensgewinn jener kümmerlichen Tage. Insbesondere sind hier die Namen der Konviktisten Josef Spaun, Albert Stadler, Anton Holzapfel und Joh. Michael Senn zu nennen, denen Schubert von Herzen zugethan wurde und die uns in der Folge noch oft begegnen werden. — Als treuester, uneigennützigster Kamerad erwies sich ihm der spätere Wiener Beamte und Hofrat Jos. Spaun. Er war es, der dem neun Jahre jüngeren Franz das nötige Notenpapier verschaffte, damit er seinem unwiderstehlichen Kompositionsdrang genügen könne, der ihn Wochen lang am Wirtstische freihielt, und ebenso oft Zimmer, ja Schlafstätte mit ihm teilte. Dagegen bemühten sich die musikalisch gebildeten

Juristen Stadler und Holzapfel hauptsächlich um die Verbreitung Schubertscher Kompositionen, von denen sie einen großen Teil entstehen sahen und für die sie mit jugendlicher Begeisterung eintraten. — Wie armselig die Konviktsverhältnisse waren, mit welch' unverwüstlichem Humor sich aber auch die Musensöhne darüber hinwegsetzten, das erhellt aus den Schilderungen Jos. Kenners und Leop. Ebners, die gleichfalls mit Schubert die Anstalt besuchten. Obschon das Klavierzimmer im Winter ungeheizt und eisig kalt war, übten sich Stadler, Holzapfel, namentlich aber Schubert in ihrer freien Zeit nach dem Mittagessen stundenlang darin. Oft phantasierte Schubert auf dem Flügel, durchging mit den Genossen neuentstandene Lieder oder erfand solche in ihrer Gegenwart, wobei er einmal, weil kein Papier vorhanden, die Noten auf die Rückseite eines Duos von Fux hinwühlte. Charakteristisch ist die Herzensergießung, die sich in einem an den Bruder Ferdinand gerichteten Schreiben unseres Musikers vom 24. Nov. 1812 vorfindet: „Schon lange Zeit habe ich über meine Lage nachgedacht und gefunden, daß sie im ganzen genommen zwar gut sei, aber noch hie und da verbessert werden könnte; du weißt aus Erfahrung, daß man doch manchmal eine Semmel und ein paar Äpfel essen möchte, umsomehr, wenn man nach einem mittelmäßigen Mittagsmahle nach $8^1/_2$ Stunden erst ein armseliges Nachtmahl erwarten darf. Dieser schon oft sich aufgedrungene Wunsch stellt sich nun immer mehr ein, und ich mußte nolens volens endlich eine Abänderung treffen. Die paar Groschen, die ich vom Herrn Vater bekomme, sind in den ersten Tagen beim T—, was soll ich dann die übrige Zeit thun? — ‚Die auf dich hoffen, werden nicht zu Schanden werden. Matthäus Kap. 2, V. 4.' So dachte auch ich. Was wär's denn auch, wenn du mir monatlich ein paar Kreuzer zukommen ließest. Du würdest es nicht einmal spüren, indem ich mich in meiner Klause für glücklich hielte und zufrieden sein würde. Wie gesagt, ich stütze mich auf die Worte des Apostels Matthäus, der da spricht: ‚Wer zwei Röcke hat, der

gebe einen den Armen.' Indessen wünsche ich, daß du der Stimme Gehör geben mögest, die dir unaufhörlich zuruft, deines dich liebenden, armen hoffenden, und nochmals armen Bruders Franz zu erinnern."

Von musikalischen Anregungen, welche Franz Schubert während seiner Konviktszeit empfing, sind hier insbesondere noch die Quartettübungen im väterlichen Hause und des Jünglings öftere Theaterbesuche zu erwähnen. Bei jenen Übungen, die in der Regel Sonntag nachmittags stattfanden und deren Stoff bald eigene Kammermusikarbeiten, bald Quartette seiner großen Vorgänger bildeten, pflegte Schubert selbst die Bratsche, der Vater Violoncell, die Brüder Ferdinand und Ignaz I. und II. Geige zu spielen. Dabei entging unserm jugendlichen Tondichter nicht der geringste Fehler und öfters, wenn der Cellist etwas falsch griff, sagte Franz mit bescheidenem Lächeln: „Herr Vater, da muß etwas gefehlt sein," worauf die Stelle ohne Widerspruch verbessert wurde. Von den Opern, die Franz hauptsächlich während der Konviktsferien kennen lernte, zog ihn neben Weigls Schweizerfamilie, Cherubinis Medea, Boildieus Johann von Paris, am meisten Glucks Tauridische Iphigenie an. Hier entzückte ihn ebenso sehr die edle Einfalt wie die Erhabenheit des Stils, welchem die Darstellerin der Hauptrolle, Frau Milder-Hauptmann, in vollendeter Weise gerecht wurde. Bekanntlich fand sich die Künstlerin später von Schuberts Gesängen lebhaft angesprochen, trat während ihres Berliner Aufenthaltes in brieflichen Verkehr mit ihm und veranlaßte Schubert zur Komposition des effektvollen, von obligater Klarinette begleiteten Liedes „Der Hirt auf dem Felsen".

Pegasus im Schuljoche.

(1814—1816.)

Als Schubert fünf Jahre im Konvikt zugebracht hatte, machte ihn die Mutation seiner Stimme zur ferneren Ver-

wendung als Singknabe untauglich und obschon der Kaiser sein Verbleiben in der Anstalt unter gewissen Bedingungen und Inaussichtstellung eines Merveldtschen Stiftungsplatzes durch Reskript vom 21. Okt. 1813 bewilligte, trat er aus. Er hatte den wissenschaftlichen Studien, soweit sie nicht mit der geliebten Tonkunst in Zusammenhang standen, schon seit längerer Zeit nur widerwillig und mit mangelhaftem Fleiß obgelegen und scheute sich vor der Wiederholungsprüfung, die ihm für den Fall längeren Verweilens im Konvikt bevorstand. — Wenn Ferdinand Schuberts Angabe richtig ist, so bewog den Bruder die drohende Militärkonskription, sich gleichfalls dem Lehrerstand zu widmen. Wahrscheinlicher ist, daß der Vater Zweifel darein setzte, ob Franz sich als Musiker bezw. Komponist werde durchbringen können und ihm daher zur pädagogischen Laufbahn riet. Während des Schuljahres 1813/14 studierte der letztere bei St. Anna Pädagogik und übernahm alsdann in des Vaters Schule das Amt eines Gehülfen für die Vorbereitungsklasse. Drei Jahre lang mühte er sich hier mit den Abc-Schützen ab, fleißig und gewissenhaft, wenn auch innerlichst widerstrebend und oft genug vom zornigen Eifer übermannt. Treffend hebt Louis Köhler in seinem Aufsatz „Franz Schuberts Leben und Schaffen“ (Musikal. Centralblatt 1883, Nr. 12 und folg.) hervor, wie sich in der Annahme und dem längeren Ertragen des lästigen Lehramtes deutlich genug die weibliche Passivität, die weit mehr auf Empfindung denn auf Thatkraft angelegte Natur unsers Künstlers widerspiegle. „Wo ein Schubert gehorsam duldete, würde ein Beethoven getrotzt und sich den peinlichen Verhältnissen männlich entgegengestemmt haben.“ — Mit welchen Widerwärtigkeiten der arme Magister kämpfen mußte, das läßt sich aus den Worten schließen, welche der unter dem nämlichen Joch seufzende Bruder Ignaz (Schullehrer in der Roßau) unterm 12. Okt. 1816 an den endlich Befreiten richtete: „Du glücklicher Mensch! Wie sehr ist dein Los zu beneiden; du lebst in einer süßen goldenen Freiheit, kannst deinem musikalischen

Genie volle Zügel schießen lassen, kannst deine Gedanken wie du willst hinwerfen, wirst geliebt, bewundert und vergöttert, indessen unser einer als ein elendes Schullasttier allen Rohheiten einer wilden Jugend preisgegeben, einer Schar von Mißbräuchen ausgesetzt ist, und noch überdies einem undankbaren Publikum und dummköpfigen Bonzen in aller Unterthänigkeit unterworfen sein muß." — Daß Franz Schubert streng und jähzornig in der Schule war, daß er, wenn ihm der Geduldsfaden riß, die Kinder in handgreiflicher Weise züchtigen konnte, das bezeugt seine Schwester Therese. Ja nach einer freilich ungenügend verbürgten Geschichte, welche Nik. Schmidtler in Nr. 42, Jahrg. 1847 der Wiener Sonntagsblätter erzählt, hätte die massive Ohrfeige, welche Franz einem gar zu „begriffsstützigen Lichtenthaler Mädchen appliciert", eine heftige Scene mit seinem Vater herbeigeführt und den Gehülfen veranlaßt, das Lehramt aufzugeben.

Um so bewunderungswürdiger ist es, daß neben der abspannenden, stimmungraubenden Schulhalterei Schuberts musikalische Thätigkeit wie der lichte Strom eines zweiten Lebens dahinfloß, ja daß er gerade während der Jochjahre 1814—1816 eine unerhörte Produktivität entfaltete.

Einige Werke, die diesem Zeitraum angehören, sind bereits erwähnt worden, so die Kantate zu Salieris fünfzigjähriger Jubelfeier und die F-dur-Messe, nach deren erfolgreicher Aufführung im Sommer 1815 der glückliche Vater den Sohn mit einem fünfoktavigen Klavier beschenkte.

Noch ins Jahr 1813 fallen die durchaus im Stil der älteren Meister gehaltene viersätzige D-dur-Symphonie, welche zur Geburtstagsfeier des Konvikt-Direktors Innocenz Lang geschrieben und durch die Anstaltszöglinge aufgeführt wurde, ferner die zum Namenstag des Vaters komponierte Kantate oder richtiger bezeichnet ein Terzett für zwei Tenöre und Baß, dann eine ganze Reihe meist dreistimmiger Kanons, denen fast durchwegs Schillersche Texte zu Grunde liegen und deren strenge Form trefflich geeignet war, des Jüng-

lings ausschweifende Phantasie zu zügeln und ihn zu künstlerischer Koncentration zu nötigen, Höltys Totengräberlied für zwei Soprane und Baß, endlich verschiedene verschollene Streichquartette, Kirchenmusiksätze, Menuette mit Trios für Orchester, eine Klavierphantasie, ein Oktett für Blasinstrumente, das höchst wahrscheinlich anläßlich des Leichenbegängnisses der geliebten Mutter entstand. — Das Jahr 1814 weist an größeren Arbeiten auf: die den 15. Mai beendigte natürliche Zauberoper: „Des Teufels Lustschloß", Text von Kotzebue, deren Partitur Schubert an Zahlungsstatt einer kleinen Geldschuld Herrn Jos. Hüttenbrenner überließ und die von dessen Hausleuten 1848 teilweise zur Heizung eines Zimmerofens verwendet wurde, dann verschiedene Chorkompositionen mit Orchesterbegleitung, drei Streichquartette, eine unvollendete Klaviersonate in B-moll.

Noch fruchtbarer wurde das Jahr 1815, welches abgesehen von über hundert Liedern und Balladen, die Opern und Singspiele „Der vierjährige Posten", „Fernando", „Claudine von Villa-Bella", „Die beiden Freunde von Salamanka", „Der Spiegelritter", „Der Minnesänger" und „Adrast", ferner die G-dur-Messe für den Lichtenthaler Pfarrchor, eine solche in B, das erste Stabat Mater, ein großes Magnifikat, das Streichquartett in G-moll, zwei Klaviersonaten, endlich die Symphonien in B- und D-dur (Nr. 2) entstehen sah.

Während ein großer Teil der erwähnten Opern verloren gegangen ist und die erhaltenen zwar viel frisches, melodisch reizvolles enthalten, aber doch nur die Bedeutung erster Versuche auf dramatisch-musikalischem Gebiete haben, gehört die G-dur-Messe bereits zu Schuberts schönsten Kirchenkompositionen. Namentlich sind das Kyrie und Credo tief gefaßt und von weihevoller Stimmung durchdrungen.

Aus dem Jahre 1816 haben wir von umfangreicheren Werken die Gelegenheitskantaten „Prometheus" und „Empfindungs-Äußerungen des Witweninstitutes"

der Schullehrer Wiens für den Stifter und Vorsteher desselben" (Josef Spendou) zu erwähnen, dann die Fragment gebliebene Oper „Die Bürgschaft", die C-dur-Messe, das Bruchstück eines Requiems und das 1841 zu Wien mit großem Erfolg aufgeführte zweite Stabat Mater. — Neben dem letzteren, in welchem auch die Instrumentation bereits den feinfühligen Koloristen verrät, sind besonders die beiden Kantaten hervorzuheben. Die Spendou-Kantate beweist, wie Schubert selbst aus trockensten, dürftigsten Texten musikalisches Gold zu schlagen verstand. Die Deklamation ist hier fast durchwegs charakteristisch gestaltet, die Melodik voll Innigkeit, manches von einem romantischen Glanz, der heute noch bestrickend wirkt. Die Kantate Prometheus schrieb Schubert nach einem Text des Studenten Philipp Präxler von Carin auf Wunsch einer Anzahl junger Juristen, welche ihren Lehrer, den Professor der politischen Wissenschaften Heinr. Watteroth zu seinem Namenstag mit einer musikalischen Feier überraschen wollten. Das leider verloren gegangene Werk trug unserem Komponisten das erste Honorar von 40 fl. C.-M. ein, befriedigte ihn übrigens selbst in dem Maße, daß er es mehrere Jahre später nochmals zur Aufführung bringen wollte.

Weit wichtiger und bedeutender als all' die erwähnten Tondichtungen, deren Mehrzahl doch noch den Stempel jugendlicher Anfängerschaft an sich trägt und namentlich der nötigen Formsicherheit entbehrt, sind nun aber die von 1813 bis 1816 bereits massenhaft entstandenen Lieder für eine Singstimme. — Die Entwicklung Schuberts als Liederkomponist, die sein schöpferisches Vermögen aufs wundersamste wiederspiegelt und den Künstler binnen kürzester Zeit auf eine noch heute unübertroffene Höhe führt, soll hier mit möglichst prägnanten Strichen im Zusammenhang erörtert werden. Höchst interessant ist dabei die Beobachtung, wie Schubert, obschon er sich als Knabe schon mit genialem Instinkt dem Einzelgesang als der seiner lyrisch-beschaulichen Natur gemäßesten Kunst-

gattung zuwendet, keineswegs sofort den reinen Liedstiel findet, wie er vielmehr in der eigenen Produktion so ziemlich all' die Stadien durchmacht, welche die Geschichte des Kunstliedes im achtzehnten Jahrhundert aufweist. Wir haben uns in dem Essay über Franz Schubert, welcher als Nr. 15 der Sammlung musikalischer Vorträge bei Breitkopf & Härtel zu Leipzig erschien, über jene Entwickelungsphasen des Liedes näher ausgesprochen und kommen hier auf die wesentlichsten Sätze unserer dortigen Darstellung zurück. So wenig die Komponisten aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, die sich der Pflege des Einzelgesanges zuwandten, die geschlossene, strophisch gegliederte Form des Volksliedes hierfür benutzten, sondern den poetischen Gehalt in den kunstvollen Formen der Arie, des ariosen Recitativs, der Kantate u. s. w. musikalisch auszudrücken suchten, ebensowenig fanden unsere klassischen Meister Haydn, Mozart, Beethoven die der gleichzeitigen dichterischen, insbesondere der Goetheschen Lyrik entsprechende Liedform. Von dem Bestreben ausgehend, die lyrische Stimmung möglichst tief zu erfassen, jeden einzelnen Gefühlszug erschöpfend darzustellen, zugleich beeinflußt von den ihrer ganzen Geistesrichtung besser entsprechenden großen Instrumentalformen durchbrachen sie das einfach gebaute Versgefüge des Liedes und erweiterten dasselbe zur breitausgelegten Scene. Man erinnere sich beispielsweise des ganz in der Weise eines Sonatensatzes gehaltenen Schäferliedes von Haydn „Stets sagt die Mutter, putze dich", oder des Mozartschen „Veilchens", das den verschiedenen Erzählungsmomenten entsprechend in eine Reihe mehr oder weniger selbständiger Partieen zerfällt, oder endlich der „Adelaide" Beethovens, in welcher jeder Zug des landschaftlichen Bildes in Tönen gemalt und die Einheit des Gedichts wesentlich nur durch die gleichmäßig süße Glut der Darstellung auch musikalisch gewahrt wird. So blieb es einigen kleineren Talenten des mehr reflektierenden als naiv schöpferischen Nordens vorbehalten, den Liedstil in Tönen zu entdecken und bis zu dem Grade zu pflegen, daß es nur noch

der Erscheinung eines musikalischen Genies bedurfte, damit auch auf diesem Boden Vollendetes erblühe.

J. Fr. Reichardt (1751—1814) und Fr. Zelter (1758 bis 1832) waren die Komponisten, welche wesentlich im Anschluß an die Goethesche Lyrik zuerst die den Vers durchziehende Sprachmelodie in Tönen zu fixieren und möglichst getreu nachzubilden versuchten. So gewannen sie die dem Strophengesang gemäße, symmetrisch gegliederte Form, welche einerseits die Einheit der Stimmung treulich wahrt, andererseits aber doch die Möglichkeit gewährt, durch fein abgestufte Deklamation wie harmonischen Reichtum des Accompagnements jede Gefühlsschattierung, ja das einzelne Textwort sinnvoll wiederzugeben. — Den verheißungsreichen Keim zur Blüte zu entfalten, das war freilich erst Schubert beschieden, dessen charaktervolle Deklamation das trocken ängstliche Recitieren jener Vorgänger ebenso überragt, wie der Schönheitszauber seiner Kantilene ihre meist dürftige, oft an den Bänkelgesang anstreifende Melodik.

Während die angedeuteten Vorzüge Schuberts schon in seinen frühesten Gesängen zu Tage treten, fielen dieselben zunächst meist formlos genug aus. Als erstes Lied bezeichnet Ferd. Schubert das am 30. März 1810 entstandene „Hagars Klage". Hier wie in dem unterm 26. Dez. gleichen Jahres niedergeschriebenen „Vatermörder" zeigt sich, wie Reißmann in seiner Biographie des Meisters treffend betont, noch kaum der leiseste Versuch zu liedmäßiger Abgrenzung. Die Absicht, dem Inhalt des Gedichtes allseitig gerecht zu werden, verführt den Knaben zu endloser Weitschweifigkeit. Beide Kompositionen zerfallen daher in eine ganze Reihe von Abschnitten, die teilweise aufs loseste miteinander verknüpft sind. Dagegen zeigt der Ausdruck bereits eine auffallende Prägnanz, die Melodie Wärme und schönen Linienfluß. Die Begleitung ist schon jetzt reich bedacht und beweist, daß der Komponist nicht umsonst Beethovens Sonaten und ihre durchgeistigte Tonsprache studiert hat. Im wesentlichen gilt dasselbe

von den Gesängen der beiden folgenden Jahre, obwohl das 1812 entstandene „Klagelied“ von Rochlitz bereits etwas knappere Form aufweist. 1813 und auch noch 1814 komponierte Schubert hauptsächlich Gedichte von Schiller, dessen edles Pathos den Jüngling mächtig ergriff, der aber in seiner mehr rhetorischen denn lyrisch koncentrierten Haltung am wenigsten dazu angethan war, dem Liedkomponisten als formelles Muster zu dienen. So fallen in diese Zeit die ersten Bearbeitungen der Gedichte „Sehnsucht“ (‚Ach, aus dieses Thales Gründen‘) und „Thekla“, die der Tondichter später umgestaltete und wesentlich vertiefte, ferner „Elysium“, „An Emma“, „Das Mädchen aus der Fremde“, aber auch balladenhafte Kompositionen, wie „Der Taucher“, in welchem einzelnes bereits den lyrischen Meister beurkundet, während das Ganze die nötige Einheit der Form und Stimmung ebenso vermissen läßt, als die dem Jahre 1815 angehörige „Bürgschaft“.

Fast noch nachhaltiger denn von Schiller wurde Schubert um das Jahr 1814 durch Mathisson beeinflußt, dessen zarte, empfindsame Poesie damals besonders beliebt war und unseren Künstler kaum weniger gefangen nahm als seinen großen Mitbruder in Apoll, Ludw. van Beethoven. Der noch etwas herben Ausdrucksweise, welche Schuberts früheste Arbeiten kennzeichnet, konnte übrigens ein Tropfen Mathissonscher Sentimentalität nichts schaden und in formeller Hinsicht wirkten Mathissons klangschöne, feingegliederte Lieder entschieden günstig auf den nachdichtenden Musiker ein. Die meisten dieser Kompositionen zeigen eine größere Geschlossenheit als die früheren Gesänge und in einzelnen atmet bereits jene träumerische Melancholie, für welche kein Meister so berückende Klänge gefunden hat wie Franz Schubert. — Wiederum einen bedeutsamen Fortschritt, freilich nicht sowohl nach der Seite des Strophen- als des scenisch erweiterten Liedes stellen die hauptsächlich im Jahre 1815 entstandenen Gesänge aus Ossian dar. Für diese nordischen Dämmerungsbilder, in denen sich

landschaftliche Stimmung und elegische Gefühlsschwärmerei durchdringen, paßte die rhapsodische Behandlungsweise, welche Schubert bei seinen ersten Liedkompositionen angewandt, ganz vortrefflich, und so gewinnt er denn hier mit reicheren Darstellungsmitteln eine Eindringlichkeit des Ausdrucks, eine Empfindungsglut und Farbenpracht, die uns mitten unter die Helden und Barden, die trauernden Jungfrauen, die schwermütigen Geistergestalten jener längst verrauschten Zeit versetzen. Als Muster dieses episch-lyrischen Liedstils seien der Wechselgesang der Liebenden: „Shilrik und Vinvela", die grandiose Scene „Colmas Klage", endlich „Ossians Lied auf den Fall Nathos", ein Tonstück von Händelscher Wucht des Ausdrucks hervorgehoben.

Das höchste Ziel des musikalischen Lyrikers sollte Schubert indes erst im Anschluß an den größten lyrischen Dichter, das heißt an die Poesie Goethes erreichen. Bei Goethe ist schon der Rhythmus, die Melodie der Sprache von so berückender Schönheit, daß ein Künstler von dem Feingefühl Franz Schuberts notwendig zur Überzeugung kommen mußte, hier dürfe das poetische Formgerüst auch durch die Musik nicht angetastet, es müsse vielmehr die wohllautvolle Gliederung der Strophe in Tönen festgehalten werden. Indem er dies that, indem er die Form des Verses tondichterisch nachbildete, die Reimschlüsse auch zu Abschlußpunkten der Harmonie machte und doch zugleich die Liedstimmung durch ausdrucksvollste Melodik wie durch eine jeder Gefühlsschattierung folgende Klavierbegleitung zu erschöpfen verstand, erreichte er halb instinktiv, halb bewußt jene Vollendung der Kunstform, die ihm den Rang des größten Liedersängers in der Geschichte der Musik sichert. — Von den nahezu 100 Goetheschen Liedern, welche Schubert in Töne umgesetzt hat, fallen über ein Dutzend in das fruchtbare Jahr 1815 und die Mehrzahl dieser Schöpfungen des achtzehnjährigen Jünglings gehört bereits zum herrlichsten, was der Künstler an Strophenliedern überhaupt hervorgebracht hat. Wohl die Perle darunter bildet das allbekannte „Haidenröslein",

einfach gleich einem Volkslied und doch zugleich von einem melodischen Zauber, der den Hörer wie Rosenduft umfängt. Ihm reihen sich an: „Wonne der Wehmut", „Nähe des Geliebten", „Trost in Thränen", „An Mignon", „Meeresstille", während andere wie das drangvoll überschwängliche „dem Schnee, dem Regen, dem Wind entgegen", oder „Schäfers Klagelied", vor allem aber das nach dem Autogramm schon am 19. Okt. 1814 niedergeschriebene, der Rondeauform sich annähernde „Gretchen am Spinnrad" ebenso unübertroffene Muster des durchkomponierten Liedes repräsentieren. — Wie fabelhaft rasch die meisten dieser Gesänge entstanden, wie der Komponist seine entzückendsten Melodien gleichsam aus dem Ärmel schüttelte, beweist die Thatsache, daß er am Entstehungstag des Haidenröslein, 19. Aug. 1815, noch vier weitere Lieder nach Goetheschen Texten teilweise auf den gleichen Bogen niederschrieb, darunter „An den Mond" und „Wonne der Wehmut". Und ähnliches erfahren wir aus dem Jahre 1816, dem wiederum eine ganze Menge von Bearbeitungen Goethescher Gesänge, vor allem aus die weltberühmte Komposition des „Erlkönig" ihre Entstehung verdankt. Über letztere berichtet Baron von Spaun in seinen bisher noch unveröffentlichten Memoiren, welche Max Friedländer anläßlich der von ihm besorgten Revision Schubertscher Lieder benutzen konnte, folgendes: „An einem Nachmittage ging ich mit Mayrhofer zu Schubert, der damals bei seinem Vater am Himmelpfortgrunde wohnte. Wir fanden Schubert ganz glühend, den Erlkönig aus dem Buche laut lesend. Er ging mehrmal mit dem Buche auf und ab, plötzlich setzte er sich, und in der kürzesten Zeit, so schnell man nur schreiben kann, stand die herrliche Ballade auf dem Papier. Wir liefen damit, da Schubert kein Klavier besaß, in das Konvikt, und dort wurde der Erlkönig noch denselben Abend gesungen und mit Begeisterung aufgenommen. Der alte Hoforganist Ruzicka spielte ihn dann selbst ohne Gesang in allen Teilen aufmerksam und mit Teilnahme durch und war tief bewegt über die Komposition.

Als einige eine mehrmals wiederkehrende Dissonanz aufstellen wollten, erklärte Ruzicka, sie auf dem Klavier anklingend, wie sie hier notwendig dem Text entspreche, wie sie vielmehr schön sei, und wie glücklich sie sich löse." — Mag man immerhin mit Reißmann zugeben, daß sich Schubert auch in dieser seiner bedeutendsten Ballade durch seine glühende Einbildungskraft über die Schranken der Kunstgattung hinausreißen ließ, daß seine allzu dramatische Behandlung des Ganzen den mysteriösen Grundton der Ballade aufhebe und daher die maßvoll-einheitliche Löwesche Komposition des Gedichtes rein artistisch genommen höher stehe, so fordert trotzdem die dämonische Gewalt der Schubertschen Tonschöpfung immer aufs Neue unsere Bewunderung heraus. Gerade jene dissonierenden kleinen Sekunden, welche bei der Stelle ertönen: „Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an", und die den ersten Hörern einen förmlichen Schrecken einjagten, sind ein Geniezug; nie hat das schmerzhaft-furchtbare, nie das Entsetzen der Kreatur packenderen Ausdruck in der Kunst gefunden als hier. Wurde doch sogar der greise Goethe selbst, der sonst so gut wie kein Verständnis für die Schubertschen Tonillustrationen seiner Lieder zeigte, als ihm, April 1830, Wilhelmine Schröder-Devrient den Erlkönig vortrug, von dem Werk hingerissen und zu der charakteristischen Äußerung veranlaßt: „Ich habe diese Komposition früher einmal gehört, wo sie mir gar nicht zusagen wollte, aber so vorgetragen, gestaltet sich das Ganze zu einem sichtbaren Bild."

Von den liedmäßigen Gesängen des Jahres 1816, zu denen abermals Goethe Text und besten Segen gab, seien nur noch die drei Gesänge des Harfners aus Wilhelm Meister, „Schäfers Klagelied" und „Der König in Thule", namhaft gemacht, letzterer wiederum ein Strophenlied einfachster Konstruktion aber ganz durchtränkt von der schwermütigen Stimmung der Romanze.

Von anderen Dichtern, welche Schubert während der Jahre 1815 und 1816 besonders anregten, sind zu nennen: Hölty,

Kosegarten, Klopstock. Den zarten, friedevollen, meist von einer leisen Wehmut überhauchten Ton des Frühlingsdichters Hölty wußte unser Künstler in einer Reihe von Gesängen — wir nennen beispielsweise das „Erntelied“ und „Die Laube“ — nicht weniger feinsinnig wiederzugeben als die idyllische Anmut des freilich hin und wieder etwas schwülstigen Kosegarten. Aber auch dem Meister jener ganzen Epoche, dem begeisterten Sänger des Messias, dessen lyrische Formen für die musikalische Nachdichtung große Schwierigkeiten darbieten, wurde Schubert nach seinen verschiedensten Richtungen hin gerecht. Die süße Schwärmerei der Klopstockschen Erotik ist in Liedern wie „das Rosenband“ oder dem schon 1814 entstandenen „Edone“ zu ebenso mustergiltigem Ausdruck in Tönen gelangt wie das feierliche Pathos des Dichters in der klanggewaltig deklamierten „Hymne an den Unendlichen“.

Nicht in gleichem Maß bedeutend und charakteristisch vermochte Schubert eine Anzahl Lieder von Gleim, Salis, Claudius, Körner zu gestalten, obschon sich namentlich unter den Kompositionen, zu denen der gemütvolle „Wandsbecker Bote“ den Text geliefert hat, einige Perlen befinden. — Dagegen sollte ein anderer Poet, trotzdem unser Musiker nur ein einziges Lied von ihm mit seinen Tönen umkleidete, durch dieses eine unsterblich werden. Im Oktober 1816 entdeckte Schubert in der Sammlung „Dichtungen für Kunstredner“, herausgegeben von Deinhardstein (1815) das Gedicht „Der Unglückliche“, dessen Autor daselbst mit dem Namen „Werner“ bezeichnet war. Die Verse ergriffen ihn aufs tiefste und wurden wie von selbst Musik. So entstand das heute unter dem Titel „Der Wanderer“ allbekannte Lied, dessen Verfasser Schmidt von Lübeck ist, vielleicht der inbrünstigste von Schuberts durchkomponierten, in verschiedene Gruppen zerfallenden Gesängen, in welchem des Menschen rastlos schweifende Sehnsucht, sein nie gestilltes Glückverlangen unsterblichen Ausdruck gefunden hat. Über die Schicksale der Komposition, ihre ursprüngliche Gestalt, sowie die Verstümmelungen, welche

Text und Musik im Laufe der Zeit erfuhren, lese man die treffliche Auseinandersetzung Max Friedländers in seinem Revisionsbericht zum ersten Band des Schubert-Albums Nr. 2173 der Edition Peters nach, wie denn hier überhaupt auf die musterhafte Vereinigung der Schubertschen Lieder nach den Originalmanuskripten und ersten Drucken seitens des genannten Forschers ein für allemal verwiesen sei.

Drei Freunde.

Der Nothelfer, der Dichter, der Sänger.
(1817.)

Nicht ohne Grund hatte die im „Wanderer" pulsierende Stimmung ein so wundersames Echo in Schuberts Seele hervorgerufen. Schmachtete er doch selbst nach Erlösung aus den Banden eines immer unerträglicher gewordenen Daseins, nach jenem Land, wo ihm die Rose der Freiheit blühen sollte, nach jenem Glück, das immer da ist, „wo du nicht bist". — Im Frühjahr 1816 war die Lehrerstelle an der neugegründeten Musikschule der deutschen Normal-Schulanstalt zu Laibach ausgeschrieben, mit welcher der für die damalige Zeit anständige Gehalt von 450 fl. Ö.-W. und eine Remuneration von 80 fl. verbunden war. Unter den zahlreichen Bewerbern finden wir auch Franz Schubert, dessen Eingabe durch ein Attest Salieris unterstützt und von der Wiener Stadthauptmannschaft warm befürwortet wurde. Trotzdem erhielt er die Stelle nicht, wie ihn denn Zeitlebens bei seinen Bewerbungen das nämliche Mißgeschick verfolgte. Dessenungeachtet sollte die Stunde der Erlösung von der Last des Schulgehilfendienstes bald darauf für unsern Künstler schlagen und das Wort „Glücklich, der einen wahren Freund findet!", das er am 16. Juni 1816 abends in sein Tagebuch niederschrieb, sich aufs schönste an ihm bewähren. — Ende 1815 war der damals achtzehnjährige Student Franz von Schober,

gebürtig aus Schweden, wo sein dorthin ausgewanderter Vater das Amt eines Güterdirektors bekleidete, an die Universität Wien gekommen. Schon früher hatte er im Spaunschen Hause zu Linz Schubertsche Lieder kennen gelernt und dieselben mit Begeisterung ins Herz geschlossen. Nun säumte er nicht, den Komponisten aufzusuchen; er fand ihn dermaßen mit Schulgeschäften überhäuft, daß ihm Schuberts tondichterische Thätigkeit geradezu rätselhaft erschien. Jedenfalls mußte aber dem Genie Gelegenheit verschafft werden, rückhaltlos seinem höheren Beruf zu leben. So faßte Schober den Gedanken, den Musiker zu sich zu nehmen. Auch die Eltern gaben seinem Zureden nach und bald wohnten die Kameraden in der Landskrongasse beisammen. Als nach ungefähr sechs Monaten Schubert genötigt war, das einzig verfügbare Zimmer seinem Bruder, einem auf Urlaub nach Wien gekommenen österreichischen Husaren-Offizier abzutreten, arrangierte man sich so, daß Schubert zu einem andern gemeinsamen Freunde, dem Dichter Mayrhofer zog, dessen Behausung in der Wipplingergasse er zwei Jahre lang teilen sollte. Später logierte übrigens der Tondichter noch wiederholt bei Schober und die Beziehungen zwischen beiden blieben bis zu Schuberts Tode die intimsten.

Für den Künstler noch wichtiger wurde das Verhältnis zu dem bereits genannten steyrischen Poeten Joh. Mayrhofer. „Meine Bekanntschaft mit Schubert," so erzählt Mayrhofer selbst, „wurde dadurch eingeleitet, daß ihm ein Jugendfreund mein Gedicht: ‚Am See', zur Komposition übergab. An des Freundes Hand betrat Schubert das Zimmer, welches wir fünf Jahre später (1819) gemeinsam bewohnen sollten. Es war in einer düstern Gasse. Haus und Gemach haben die Macht der Zeit gefühlt, die Decke ziemlich gesenkt, das Licht von einem großen gegenüberstehenden Gebäude beschränkt, ein überspieltes Klavier, eine schmale Bücherstelle — so war der Raum, welcher mit den darin zugebrachten Stunden meiner Erinnerung nicht entschwinden wird. Wie der Frühling die Erde erschüttert, um ihr Grün, Blüten und milde Lüfte zu

spenden, so erschüttert und beschenkt den Menschen das Gewahrwerden seiner produktiven Kraft; denn nun gilt Goethes:

Weit, hoch — herrlich der Blick
Rings ins Leben hinein,
Von Gebirg zu Gebirg
Schwebet der ewige Geist
Ewigen Lebens ahndevoll.

Dieses Grundgefühl und die Liebe für Dichtung und Tonkunst machten unser Verhältnis inniger; ich dichtete, er komponierte was ich gedichtet, wovon vieles seinen Melodien Entstehung, Fortbildung und Verbreitung verdankt."

Mayrhofer, 1787 geboren, also zehn Jahre älter denn Schubert, seines Berufes Jurist und später österreichischer Censurbeamter, war eine ebenso eigenartige wie bedeutende Persönlichkeit. Treffend charakterisiert Bauernfeld in seinem „Buch von uns Wienern in lustig gemütlichen Reimlein" den schrullenhaften, melancholische Tiefe der Empfindung mit bitterem Sarkasmus und starrer Pedanterie vereinigenden Sonderling durch folgende Verse:

„Viele seiner Poesien
Komponierte sein Freund Schubert,
So die zürnende Diana,
Philoktet und manche andere;
Waren tief, ideenreich,
Aber schroff, — so wie der Dichter.
Kränklich war er und verdrießlich,
Floh der heitern Kreise Umgang,
Nur mit Studien beschäftigt;
Abends labte ihn das Whistspiel.
Ernst war seine Miene, steinern,
Niemals lächelt' oder scherzt er,
Flößt' uns losem Volk Respekt ein,
So sein Wesen und sein Wissen.
Wenig sprach er — was er sagte,
War bedeutend; allem Tändeln
War er abgeneigt, den Weibern
Wie der leichten Belletristik.

Nur Musik konnt' ihn bisweilen
Aus der stumpfen Starrheit lösen,
Und bei seines Schuberts Liedern
Da verklärte sich sein Wesen."

Mit gutmütigem Humor bequemte sich Schubert der stoischen Lebensweise seines Gefährten an, dessen ganzer Hausschmuck ein paar Bücher, eine Guitarre und die unentbehrliche Pfeife bildeten und der kaum andere Genüsse kannte als einen kurzen Schlaf nach Tische und einen täglichen Spaziergang. Öfters dienten sein gleichmäßiger Ernst, seine übertriebene Pünktlichkeit unserem Tondichter zur Zielscheibe harmloser Witze, wobei dann Mayrhofers gravitätische Gestalt mit bajonettartig gefälltem Stock auf den dickleibigen Freund loszugehen pflegte mit den Worten: „Was halt mich denn ab, du kloaner Racker," bis des letzteren alliterierende Zauberformel: „Waldl, Waldl, wilder Verfasser," den Dichter wieder beschwichtigte.

In Mayrhofers Poesie spiegeln sich ebenso sehr seine ethische Strenge wie seine tiefe Naturempfindung und seine Kenntnis der Alten wieder, deren Studium er mit rastlosem Eifer oblag. Als nach dem Heimgang seines musikalischen Freundes seine Muse mehr und mehr verstummte, schärfte sich auch der Zwiespalt zwischen Ideal und Leben, zwischen des Mannes Freiheitssinn und den mit ängstlicher Gewissenhaftigkeit besorgten Pflichten seines Amtes als Bücher-Censor immer mehr zu und trieb ihn endlich in den Tod. Am 5. Februar 1836 stürzte er sich vom oberen Stock des Amtsgebäudes auf die Straße und brach das Genick. — Ein Denkmal dauernder denn Erz hat Schubert dem dichterischen Freunde in seinen Kompositionen gesetzt. Während Mayrhofers 1824 veröffentlichte Gedichte schon bei ihrem Erscheinen wenig Anklang fanden und heute vollends als solche verschollen sind, gehört eine ganze Anzahl der Schubertschen Lieder über Mayrhofersche Texte zum unvergänglichsten, was der Tonkünstler geschaffen hat. Und wenn Mayrhofer selbst den Ausspruch that, manche seiner Produkte, wie z. B. „Memnon", hätten sich ihm erst

durch Schuberts Töne vollends aufgeklärt, so liegt hierin durchaus nichts widersinniges. Lieder wie das Genannte, wie „Am Strom", „Erlafsee", wie das wehmutsvoll verklärte „Nachtstück" oder die antikisierenden „Iphigenie", „Philoktet", „Fahrt zum Hades", sind von einer Stimmungsgewalt, einem poetischen Zauber, dem gegenüber die Strophen an und für sich nur wie blasse Schatten erscheinen.

Als dritter im Bunde reiht sich dem treuen Kameraden Schober, dem Befreier unseres Musikers aus den Banden des Schulzwangs und dem Dichter-Freunde Mayrhofer der Sänger an, dessen Kunst den bedeutsamsten Einfluß auf die Entfaltung des Liederkomponisten Schubert gewinnen und seinen Ruhm zuerst in weitere Kreise tragen sollte.

Um das Jahr 1817 — das genaue Datum ist nicht ermittelt — lernte Schubert den Tenoristen des Wiener Operntheaters Joh. Michael Vogl kennen. Eines Abends, so erzählt Spaun, der mutmaßliche Veranstalter ihrer ersten Zusammenkunft, trat Vogl in das Zimmer unseres Musikers, der sich dem berühmten, nicht ohne starkes Selbstgefühl auftretenden Sänger „mit einigen linkischen Kratzfüßen und unzusammenhängend herausgestammelten Worten" vorstellte. Vogl nahm das zunächstliegende Stück Notenpapier, worauf das „Augenlied" stand, summte das Stück herunter, fand es zwar hübsch und melodiös, aber nicht bedeutend, sang dann mit halber Stimme noch einige weitere Lieder, wie „Ganymed" und „Schäfers Klage", die ihm besser zusagten und äußerte, indem er Schubert auf die Achsel klopfte, beim Fortgehen die Worte: „Es steckt etwas in Ihnen, aber Sie sind zu wenig Komödiant, zu wenig Charlatan. Sie verschwenden Ihre schönen Gedanken, ohne sie breit zu schlagen." Dennoch muß der Eindruck, den die Schubertschen Lieder auf den Sänger machten, tiefer gewesen sein, als er sich's wohl selbst gestand. Bald kehrte er wieder, nahm eine Reihe von Liederheften mit dem Komponisten durch und begeisterte sich mehr und mehr für dessen gleich einer Wunderblume sich entfaltendes Genie. — Vogl,

geb. den 10. Aug. 1768 zu Steyr, also fast 30 Jahre älter als Schubert, ursprünglich Jurist, aber schon seit 1794 dem Künstlerkreis der Wiener deutschen Oper angehörig, stand damals auf der Höhe seines Ruhmes. Während ihn der Tenorist Wild im Vortrag der gebundenen Kantilene vielleicht übertraf, wurden seine Darstellung des Charakteristischen, seine durchgeistigte Deklamation, die Art und Weise, wie er Schönheit und Wahrheit des Ausdruckes zu verbinden wußte, als musterhaft anerkannt. Ein ebenso vielseitiger wie hochgebildeter Künstler, der seine müssigen Augenblicke in der Theatergarderobe zum Studium der griechischen Klassiker verwandte, besaß er das feinste Gefühl für den Rhythmus der Sprache und liebte neben den Stoikern der Alten keinen Schriftsteller mehr als Goethe. Daß dieser Mann, in welchem sich eine außergewöhnliche geistige Potenz mit reichstem Wissen und langjähriger künstlerischer Erfahrung verband, unserem jugendlichen Tondichter imponieren, ihn aufs vielseitigste anregen, aber auch bis zu einem gewissen Grad beherrschen mußte, versteht sich wohl von selbst. Vogl machte Schubert auf eine Reihe wertvoller, musikalisch verwendbarer Dichtungen aufmerksam, indem er ihm solche hinreißend vordeklamierte; er wies ihn besonders auf das dramatisch wirksame, auf richtige Accentuirung, auf möglichst prägnanten Ausdruck entscheidender Stellen hin. Dabei veranlaßte er den Komponisten aber auch, sein individuelles Organ oft allzusehr zu berücksichtigen, für eine Stimmlage zu schreiben, die sich selten vorfindet. Er verleitete Schubert zur Anbringung gewisser, für den Bühnensänger dankbarer, aber doch mehr auf äußerlichen Effekt berechneter, denn durch den Text gerechtfertigter Verzierungen; ja er scheute sich nicht, vieles zu transponieren, seiner Atembedürftigkeit selbst die rhythmische Struktur einzelner Lieder zu opfern, überhaupt allerlei willkürliche Änderungen anzubringen, die sich dann mehrfach auch in die Druckausgaben der Gesänge einnisteten und die spätere Herstellung der Originalesarten ebenso schwierig wie notwendig machten.

Daß eine derartige Bevormundung des jüngeren seitens des älteren Künstlers einer rückhaltlosen Intimität beider Männer kaum weniger in den Weg treten mußte als das skeptisch-grüblerische, weit mehr geistesscharfe denn gemütvolle Wesen des Sängers, das liegt auf der Hand. In der That kam es trotz langjährigen Verkehrs der beiden nie zu einer eigentlichen Freundschaft zwischen Vogl und Schubert, während wir freilich Zeugnisse genug dafür besitzen, wie hoch der eine das künstlerische Vermögen des andern schätzte. „Nichts," so lautet eine Stelle aus Vogls Tagebuchaufzeichnungen, „nichts hat den Mangel einer brauchbaren Singschule so offen gezeigt, als Schuberts Lieder. Was müßten sonst diese wahrhaft göttlichen Eingebungen, diese Hervorbringungen einer musikalischen Clairvoyance in aller Welt, die der deutschen Sprache mächtig ist, für allgemein ungeheure Wirkung machen. Wie viele hätten vielleicht zum erstenmal begriffen, was es sagen will: Sprache, Dichtung in Tönen, Worte in Harmonien, in Musik gekleidete Gedanken. Sie hätten gelernt, wie das schönste Wortgedicht unserer größten Dichter, übersetzt in solche Musiksprache, noch erhöht, ja überboten werden könne." Zu der Annahme, daß Schuberts Schaffen eine Art von Hellsehen, d. h. nicht sowohl ein Akt des freien Willens denn höhere Eingebung sei, wurde Vogl namentlich durch folgendes Ereignis veranlaßt: Vogl hatte ein Schubertsches Lied, das ihm dieser vor einiger Zeit mit anderen überbracht, in tiefere Stimmlage transponiert und sang es bei nächster Gelegenheit im Kreise der Kunstgenossen vor. „Schauts," bemerkte Schubert, „das Lied is nit unebn, von wem ist denn das?" — Er hatte im Verlauf weniger Wochen seine eigene Schöpfung vollständig vergessen. Und wie bezeichnend ist es für die Meisterschaft, mit welcher Vogl, auf des Tondichters Absichten einzugehen, sich mit dessen innerstem Empfinden zu identifizieren verstand, wenn Schubert mit Rücksicht auf ihr gemeinsames Musizieren während der später zu erwähnenden Reise nach Steyermark vom Jahre 1825 an Bruder Ferdinand schreibt: „Die Art und Weise, wie

Vogl singt und ich accompagniere, wie wir in einem solchen Augenblick eins zu sein scheinen, ist diesen Leuten etwas ganz Neues, Unerhörtes."

Ungefähr zur nämlichen Zeit, als Schubert mit Vogl in Beziehung trat, sollte er übrigens auch den Pianisten finden, der neben ihm selbst der beste Begleiter seiner Gesänge wurde. Der ebenso musikverständige wie liebenswürdige Josef Gahy, später k. k. Sektionsrat zu Wien, vereinigte sich von 1817 hinweg fast jede Woche einmal mit unserm Künstler zu vierhändigem Klavierspiel. Besonders erbauten sich die Freunde an einer Bearbeitung der Beethovenschen Symphonien, denen sie allmählich fast sämtliche hervorragende Orchester- und Kammermusikwerke der Zeit folgen ließen.

Von Gahy, der jene Stunden gemeinsamen Musizierens mit Schubert zu den schönsten seines erst 1864 zu Ende gegangenen Lebens zählte, besitzen wir auch die zuverlässigsten Nachrichten über unseren Komponisten als Klavierspieler. Hiernach besaß Schubert große technische Gewandtheit, namentlich aber einen überaus weichen, gesangvollen Anschlag. Daß er auf schöne Tongebung das Hauptgewicht legte, beweist die Stelle eines Briefes an die Eltern vom 25. Juli 1825, wo er von seinem Spiel in Kremsmünster berichtet und sagt: „Besonders gefielen die Variationen aus meiner Sonate zu zwei Händen, die ich allein und nicht ohne Glück vortrug, indem mich einige versicherten, daß die Tasten unter meinen Händen zu singenden Stimmen würden, welches, wenn es wahr ist, mich sehr freut, weil ich das vermaledeite Hacken, das auch ausgezeichneten Klavierspielern eigen ist, nicht ausstehen kann, indem es weder das Ohr noch das Gemüt ergötzt." Die Lieder, bei denen er sich streng im Takt hielt, begleitete er hinreißend schön; aber auch seine schwierigsten Pianofortewerke wußte er mit den kleinen, rundlichen Händen und ziemlich dicken Fingern, die (nach dem Freunde Pinteries) „mit mäusehafter Art auf den Tasten herumliefen", vorzüglich zu bewältigen. Nur der Fantasie op. 15 scheint er nicht völlig Herr geworden zu sein.

Als er sie eines Tages im Bekanntenkreis vorspielte und mitten im letzten Satz stecken blieb, sprang er mit den Worten vom Sitz auf: „Das Zeug soll der Teufel spielen".

Noch sind hier als weitere Freunde unseres Künstlers, mit denen er Zeitlebens im herzlichsten Einvernehmen stand, die Brüder Anselm und Josef Hüttenbrenner, gebürtig aus Graz, zu nennen. Den ersteren, einen tüchtigen, auch als Komponist außerordentlich thätigen Musiker, hatte Schubert schon 1815 bei Salieri getroffen. Josef Hüttenbrenner lernte er 1817 während eines Besuches in Wien kennen und wurde bald darauf gemeinsam mit Mayrhofer sein Hausgenosse. Kaum hat unser Musiker einen enthusiastischeren Verehrer und dienstfertigeren Kameraden gefunden. Denn Josef Hüttenbrenner war es, der Jahre lang unermüdlich die Korrekturen seiner Drucksachen, das Klavier-Arrangement zahlreicher Instrumentalwerke, seine Korrespondenz mit Verlegern, sowie geschäftliche Kommissionen aller Art für ihn besorgte. Als Beweis dankbarer Liebe sandte ihm Schubert das allbekannte Lied „Die Forelle", das der Komponist am 21. Febr. 1818 nachts zwölf Uhr bei Anselm Hüttenbrenner niedergeschrieben und in der Eile statt mit der Streusandbüchse mit dem Tintenfaß überschüttet hatte.

Nicht weniger ergiebig als an neuen Bekanntschaften, an Geistes- und Herzensgewinn im Verkehr mit hervorragenden Menschen war übrigens für Schubert das Jahr 1817 an schöpferischen Thaten. Eine Fülle herrlicher Lieder verdankt denselben seine Entstehung, darunter namentlich solche, deren Text noch mehr eine eindringliche Deklamation, reiche tonmalerische Behandlung als melodische Geschlossenheit verlangte. Außer zahlreichen Gesängen nach Texten Mayrhofers, auf die früher hingewiesen wurde, gehören hieher die grandiose „Gruppe aus dem Tartarus" (Gedicht von Schiller), ferner „An Schwager Kronos" und „Ganymed", in denen der Tondichter dem erhabenen Schwung der Goetheschen Hymnen nichts schuldig bleibt. Von den einfacher gehaltenen Liedern bildet

das Schobersche „An die Musik“ die Perle, ein Preisgesang auf die holde Kunst der Töne von rührender Innigkeit. — Die Instrumentalmusik ist durch die beiden Ouverturen im italienischen Stil, zwei leichtgeschürzte Orchesterstücke, in denen Schubert absichtlich den damaligen Helden des Tages, den süßen Melodiker Rossini nachahmt, durch mehrere Sonatinen für Geige und Klavier, eine Reihe von Tänzen, ein B-dur-Trio für Streichinstrumente, endlich die Klaviersonaten op. 53, 120, 122, 145 und 147 vertreten. Am bedeutendsten sind die letztgenannten Sonaten. Wie fast alle Schubertschen Instrumentalwerke leiden sie zwar an einer gewissen Maßlosigkeit. Es mangeln die straffen Gegensätze der Themen, jene Konzentration und dialektische Steigerung des Tonstoffes, wie wir sie in den Beethovenschen Sonaten antreffen. Dafür entschädigt aber die Frische und Urkraft der Erfindung. Nirgends unterläuft hier etwas Gemachtes, Ergrübeltes, von des Gedankens Blöße Angekränkeltes, überall pulsiert vollsaftiges Leben, blühen Melodien von üppiger Schönheit auf, waltet ein romantischer Zauber, der des Hörers Phantasie unwiderstehlich mit sich fortreißt. Dazu kömmt eine koloristische Behandlung, eine Kunst des Farbenauftrags, des Helldunkels, die wiederum unübertroffen dasteht.

„Keiner,“ sagt Schumann mit Recht, „keiner weiß klaviergemäßer zu instrumentieren, d. h. so recht vom Grund, aus der Tiefe des Klaviers heraus, denn Schubert, während wir z. B. bei Beethoven zur Farbe des Tons erst vom Horn, der Hoboe u. s. w. borgen müssen.“ Wer diese Sätze auf ihre Wahrheit prüfen will, der spiele das Menuett der Sonate op. 122 mit seinen weit ausgreifenden und doch so weich klingenden Arpeggien, oder das Andante derjenigen aus H-dur op. 147, das wie vom Duft eines Sommerabends umflossen ist. Als Hauptwurf unter Schuberts Erstlingssonaten stellt sich op. 53 dar. Während hier der erste Satz (D-dur) ganz erfüllt ist von stolzem Kraftgefühl, herrscht im Adagio eine Überschwänglichkeit der Empfindung, aber auch eine

Schwelgerei süßesten Wohllauts, wie wir ihr nur bei Schubert begegnen.

Aufenthalt in Ungarn und in Oberösterreich.

(1818 und 1819.)

Das Jahr 1818 wurde für unseren Komponisten namentlich dadurch bedeutsam, daß es ihn zum erstenmal nach Ungarn führte und seine rastlos schaffende Phantasie mit slavischen Volksmelodien befruchtete. Obschon Schubert das Erteilen von Musikstunden stets ein Greuel war, fand er sich, wohl hauptsächlich durch seine ökonomische Lage veranlaßt, anfangs 1818 bei einer jener kunstliebenden Familien, wie sie die Aristokratie des österreichischen Kaiserstaates von jeher zahlreich aufzuweisen hatte, in eine Art musikalischen Dienstverhältnisses einzutreten. Der Wirtschaftsrat des Barons Hackelberg, Unger, Vater der bekannten Sängerin und zeitweiligen Braut des Dichters Lenau, Karoline Unger-Sabatier, hatte unseren Künstler dem Grafen Joh. Karl Esterhazy so warm empfohlen, daß dieser nicht zauderte, Schubert als Musikmeister seiner Familie zu engagieren. Da für die Unterrichtsstunde das anständige Honorar von zwei Gulden ausgesetzt und daneben die Freiheit des Lehrers ziemlich unbeschränkt war, nahm Schubert den Vorschlag an und siedelte anfangs Sommer 1818 mit der Familie nach deren Landgut Zelész über, wo Esterhazy jeweilen die schöne Jahreszeit zuzubringen pflegte, während man im Winter nach der Stadt zog. Die Stellung des Komponisten in dem am Waagfluß, 14 Postistationen von Wien entfernt gelegenen Zelész, gestaltete sich, namentlich was den Verkehr mit der Familie betrifft, zu einer angenehmen. Schubert erteilte den beiden Komtessen, der dreizehnjährigen Marie und der zwei Jahre jüngeren Karoline Unterricht und beteiligte sich an den fast täglich stattfindenden musikalischen Reunionen im gräflichen Hause. Da der Graf selbst eine hübsche Baßstimme besaß,

Komtesse Marie wunderschön Sopran, die Gräfin und die Tochter Karoline Alt sangen, und sich als Tenorist der hochbegabte Freiherr Karl von Schönstein hinzugesellte, so hatte man ein sehr brauchbares Quartett beisammen, für das Schubert eine Anzahl seiner besten Vokalkompositionen schrieb. Dirigierte der Musiker, so begleitete Karoline am Flügel, worin sie besondere Gewandtheit besaß. Übte doch Schubert dem kleinen aber kunsteifrigen Kreis sogar größere Oratorien, wie Haydns „Schöpfung" und „Jahreszeiten" und Mozarts Requiem ein. Wie wohl er sich in der Familie fühlte, beweist die Thatsache, daß er auch während des kommenden Winters sein Musikmeisteramt beibehielt, später nochmals für längere Zeit mit dem Grafen nach Ungarn ging und bis an sein Lebensende viel in dessen Hause verkehrte. Anfangs scheint ihn freilich fern von den Freunden und gewohnten Verhältnissen im „tiefen Ungarland" ein gewisses Heimweh nach den Fleischtöpfen Wiens ergriffen zu haben. Denn seine ersten Berichte aus Zelész lauten nicht eben rosig. „Für das Wahre der Kunst," schreibt er den 18. Septbr. 1818 an Schober, „fühlt hier keine Seele, höchstens dann und wann (wenn ich nicht irre) die Gräfin. Ich bin also allein mit meiner Geliebten, und muß sie in meinem Zimmer, in meinem Klavier, in meiner Brust verbergen. Obwohl mich dieses öfter traurig macht, so hebt es mich auf der anderen Seite desto mehr empor." Und weiterhin entwirft er von den Schloßbewohnern folgende Schilderung: „Der Koch ziemlich locker, die Kammerjungfer 30 Jahre alt, das Stubenmädchen sehr hübsch, oft meine Gesellschafterin, die Kinderfrau eine gute Alte, der Beschließer mein Nebenbuhler. Die zwei Stallmeister taugen viel besser zu den Pferden, als zu den Menschen. Der Graf ziemlich roh, die Gräfin stolz, doch zarter fühlend, die Komtessen gute Kinder. Daß ich mit meiner natürlichen Aufrichtigkeit recht gut bei allen diesen Leuten durchkomme, brauche ich euch, die ihr mich kennt, kaum zu sagen." Faßt man die Bereicherung ins Auge, welche Schuberts Gefühlsleben wie

seine Kunst gerade während seines ersten Aufenthaltes in Ungarn erfuhren, so ergiebt sich freilich, daß man seine pessimistisch angehauchten ungarischen Briefe nicht auf der Goldwage abwägen darf. Für das eine der „guten Kinder", wie Schubert die jungen Gräfinnen nennt, nämlich für Komtesse Karoline, scheint schon damals eine tiefere Neigung in unserem Künstler aufgesproßt zu sein. Zu einer eigentlichen Erklärung kam es zwar nie, auch als der Liebesfrühling seines Herzens in vollster Blüte stand. Schubert verschloß das selige Leid, das ihm die Holde angethan und das ihn Jahre hindurch begleitete, im Innersten und nur einmal trat eine verschämte Andeutung auf seine Lippen, als Gräfin Karoline ihn damit neckte, daß er ihr noch keine seiner Arbeiten dediziert hätte, und Schuberts Antwort lautete: „Wozu denn, Ihnen ist ja ohnedem alles gewidmet!" Ohne diese Liebe aber hätte der Künstler, wie Louis Köhler feinsinnig betont, wohl nimmermehr jene zahlreichen Pianofortewerke zu vier Händen geschaffen, die heute die Zierde unserer einschlägigen Litteratur bilden. Im Komponieren für die Geliebte, mit welcher er nur musikalisch à quatre mains eine Verbindung finden durfte, lachte dem Musiker ein Glück, zu dem der Himmel seinen schönsten melodischen Segen schenkte. An Komtesse Karoline hat er später die herrliche F-moll-Fantasie op. 103, vielleicht die kräftigste und zugleich seelenvollste seiner Tondichtungen zu vier Händen adressiert, und eben jetzt während des Sommers 1818 entstand das Divertissement à la Hongroise op. 54, dessen Thema Schubert von einer Magd am Herd singen hörte, ein phantastisch-kühnes Tonstück, das die Eigenart der ungarischen Nationalmusik, jenes Gemisch von trüber Schwermut und stürmisch lodernden Pathos unvergleichlich wiederspiegelt.

Kaum weniger wichtig als die Anregungen, die er aus dem Schatz ungarischer und slavischer Volksmusik schöpfte, wurde für unseren Musiker die Bekanntschaft mit dem bereits genannten Baron Karl von Schönstein.

Dieser, geboren 1796 zu Ofen, also nur ein Jahr älter als Schubert, Beamter bei der königlich ungarischen Statthalterei, besaß eine prachtvolle, ebenso weiche als umfängliche Tenorstimme. Während er ursprünglich besonders den italienischen Gesang gepflegt hatte, wandte er sich nun, von Schuberts Kompositionen begeistert, dem Liede zu und wurde für des Künstlers wesentlich lyrisch behandelte Gesänge ein nicht weniger musterhafter Interpret als es Vogl für die mehr dramatisch angelegten war. Er führte Schuberts Tondichtungen zuerst in die aristokratischen Kreise Österreichs ein und soll beispielsweise in der Wiedergabe der Müllerlieder von niemandem übertroffen worden sein. . Noch 1838 schreibt Franz Liszt über ihn aus Italien an den Pariser Lambert Massart: „In den Salons hörte ich mit lebhafter Freude und oft bis zu Thränen gerührt einen Kunstliebhaber, den Baron Schönstein, Lieder von Schubert vortragen. Er deklamiert sie mit dem Verständnis eines großen Künstlers und singt sie mit der einfachen Empfindung des Dilettanten, der sich seiner inneren Erregung hingiebt, ohne sich um das Publikum zu kümmern." Wohl hauptsächlich mit Rücksicht auf Baron von Schönsteins Stimme und Gesangsweise schrieb Schubert in Zelész Lieder wie „Blondel zu Marien" und „Der Einsame" (von Mayrhofer), das der Komponist selbst zu seinen besten zählte, während das Abendlied („Du heilig glühend Abendrot", Text von Schreiber) für den Baß des Grafen komponiert wurde.

Von Instrumental-Kompositionen, die 1818 entstanden, haben wir außer den Beethoven gewidmeten Klavier-Variationen über ein französisches Lied op. 10 und der sechsten Symphonie in C-dur insbesondere noch die „Ersten Walzer", op. 9, zu erwähnen, zu deren Niederschrift der Tondichter unzweifelhaft durch die geselligen Vergnügungen im gräflichen Schloß veranlaßt wurde. — Es sind die ersten künstlerisch-stilisierten Tänze, in welchen der alte, ruhig-bedächtige Walzerschritt dem sogenannten Raschwalzer mit seinem fortreißenden Schwung, seinem Herzklopfen,

seiner süßen Leidenschaft weicht und insofern nicht nur musik-, sondern auch kulturgeschichtlich bedeutsam. „Kleine Genien," nennt sie Schumann sinnig, „die nicht höher über der Erde schweben, als etwa die Höhe einer Blume ist!" In der That zeigen die Walzer knappste Form und umschließen trotzdem die mannigfaltigsten Klangbilder, eines gesangreicher, graziöser, holder beflügelt als das andere. Hier zeigt sich so recht das sinnenfreudige Wiener Kind und hell klingt ein Ton dieser Schubertschen Walzer durch die seitherige österreichische Tanzmusik bis auf den jüngeren Strauß herab.

Wenn Schubert 1824 in sein Tagebuch schrieb: „Meine Erzeugnisse in der Musik sind durch den Verstand und durch meinen Schmerz vorhanden; jene, welche der Schmerz allein erzeugt hat, scheinen die Welt am meisten zu erfreuen," so erklärt es sich, daß das Jahr 1819 am wenigsten produktiv war. Zählt es doch unstreitig zu den schmerzfreisten Perioden seines kurzen Lebens, zu denen, während welcher er sich im Genuß schöner Natur, im Zusammensein mit herzguten Menschen am wohlsten fühlte und daher kaum das Bedürfnis empfand, seine Seele durch künstlerisches Schaffen von innerem Druck zu befreien.

Schon die ersten Monate des Jahres brachten ein für den Liederkomponisten Schubert verheißungsvolles Ereignis. — Während bis jetzt keiner seiner künstlerischen Freunde gewagt hatte, eine seiner Tondichtungen öffentlich vorzutragen, nahm der Operntenorist Franz Jäger anläßlich des Konzertes, das der Geigenvirtuose Jäll am 28. Febr. 1819 im Gasthof zum Römischen Kaiser gab, „Schäfers Klagelied" in das Programm auf und sang dasselbe mit so entschiedenem Erfolg, daß er es in seinem Konzert vom 12. April gleichen Jahres wiederholte. Zunächst blieb der Vorgang freilich ohne Nachfolge und zerschlugen sich auch die Hoffnungen, welche Schubert auf die öffentliche Produktion seiner Operette „Die Zwillingsbrüder" gesetzt hatte. An diese Arbeit scheint sich der Komponist schon 1818 gemacht und auch bezügliche Zusicherungen seitens der

Direktion des Kärnthnerthortheaters erhalten zu haben. Allein der immer höher steigende Rossinikultus verdrängte daselbst vor der Hand jede andere Unternehmung. Schubert schob übrigens die Schuld nicht sowohl auf den Einfluß des melodienreichen italienischen Maestro, dessen „außerordentliches Genie“ er aufrichtig bewunderte, sondern auf die Intriguen untergeordneter Rivalen. Denn unterm 19. Mai 1819 schrieb er nach Graz an Anselm Hüttenbrenner: „Trotz eines Vogls ist es schwer, wider die Kanaille von Weigl, Treitschke u. s. w. zu manövrieren. Darum giebt man statt meiner Operette andere Luder, wo einem die Haar' zu Berge stehen. ‚Semiramis‘ von Catel wird nächstens gegeben werden mit einer unendlich herrlichen Musik.“

Bald genug waren indes diese Kümmernisse vergessen, als Schubert anfangs Sommer 1819 mit Vogl einen Ausflug nach dessen Heimat, dem schönen Oberösterreich unternahm und eine Fülle neuer Eindrücke auf seine Seele einstürmte. Die Reise der beiden Musensöhne ging zunächst nach Steyr, wo sie in den Familien des musikbegeisterten Hauptgewerkschaftlichen Vicefaktors Silvester Paumgartner, des Eisenhändlers Jos. von Koller und des Dr. Albert Schellmann senior die gastfreundlichste Aufnahme fanden. Während Vogl bei Kollers sein Absteigequartier nahm, logierte Schubert im Schellmannschen Hause. Auf dem gleichen Boden wohnten Freund Alb. Stadler und dessen Mutter, sowie der mit drei Töchtern gesegnete Kreiskassierer. Da die im ersten Stock residierende Familie Schellmann ihrerseits fünf Töchter zählte, konnte Schubert unterm 15. Juli 1819 an Bruder Ferdinand melden: „In dem Hause, wo ich bin, befinden sich acht Mädchen, beinahe alle hübsch. Du siehst, daß man zu thun hat. Die Tochter des Herrn von Koller, bei dem ich und Vogl täglich speisen, ist sehr hübsch, spielt brav Klavier und wird verschiedene meiner Lieder singen.“ Auch in späteren Briefen werden „Pepi“ (Josephine) Kohler, sowie „Fritzi“ (Friederike) Dornfeld, die anmutige älteste Tochter des ehemaligen Kreishaupt-

mann Dornfeld zu Steyr wiederholt erwähnt. Da wurde denn sattsam gescherzt und gelacht, aber auch ernsthaft musiziert, ja eines Abends auf Vogls Vorschlag sogar der „Erlkönig“ mit verteilten Stimmen gesungen, wobei Vogl den Vater, Schubert selbst den Erlkönig, Pepi den Knaben übernahm. Gegen Mitte August flogen die Freunde nach Linz aus, von wo Schubert unterm 19. an Mayrhofer berichtet: „Ich befinde mich gegenwärtig in Linz, war bei den Spauns, traf Kenner, Kreil und Forstmayer, lernte Spauns Mutter kennen und den Ottenwald (Schwager von Spaun), dem ich sein von mir komponiertes Wiegenlied sang. In Steyr hab' ich mich und werd' mich noch sehr gut unterhalten. Die Gegend ist himmlisch, auch bei Linz ist es sehr schön. Wir, d. h. Vogl und ich, werden nächster Tage nach Salzburg reisen. Wie freue ich mich.“ — Daß die Künstler nochmals nach Steyr zurückkehrten und erst Mitte Herbstmonat daselbst Abschied nahmen, geht aus zwei vom 14. Sept. datierten Stammbuchblättern hervor, die sie für die damals im Kollerschen Hause befindliche Schwester Stadlers Kathi hinterließen.

Von Vokalkompositionen fallen in diese Zeit eine kleinere Anzal Lieder, von denen „Prometheus“ nach Goethe und das früher erwähnte „Nachtstück“ Mayrhofers die bedeutendsten sein dürften, ferner das schlichtherzliche „Dörfchen“ (Gedicht von Bürger) für vier Männerstimmen und eine zu Vogls Geburtstag geschriebene Kantate.

Von Instrumental-Kompositionen sei zunächst eine Ouverture in F-moll für Klavier zu vier Händen erwähnt, welche Schubert Nov. 1819 in Jos. Hüttenbrenners Zimmer im Bürgerspital während drei Stunden niederschrieb und darüber das Mittagsmahl versäumte. Weitaus die hervorragendste Schöpfung des Jahres bildet aber das auf Bestellung Paumgartners komponierte sogenannte „Forellenquintett“ op. 114 für Klavier und Streichinstrumente, der unmittelbare Reflex jener sonnigen und wonnigen Reisetage in Oberösterreich, ein Werk voll Melodienzaubers und getränkt

von üppigstem Wohllaut, zwischen dessen lustbeflügelten Außensätzen sich das Forellenlied des Andante mit seinen Variationen wie ein ruhiger See zwischen schöngeschwungenen Hügeln ausbreitet.

Künstlerische Erfolge und Enttäuschungen.

Schuberts Bekanntenkreis.

(1820—1823.)

Im Gegensatz zu seinem Vorgänger verlief das Jahr 1820 für Schubert äußerlich still, innerlich aber überaus bewegt, d. h. arbeits- und früchtereich wie wenige Abschnitte seiner Lebenszeit. — Ein eigener Zufall wollte es, daß unser Künstler zuerst mit einer Bühnenschöpfung vor das große Publikum Wiens trat. Wie schon im vorigen Kapitel angedeutet wurde, hatte die Direktion der Oper auf Veranlassung Vogls dem Tondichter die Komposition einer einaktigen Gesangsposse: „Die Zwillinge" übertragen, zu welcher Theatersekretär Hofmann den Text verfaßt. Am 14. Juni 1820 gelangte dieselbe im Kärnthnerthortheater zur erstmaligen Aufführung. Obschon sich Schubert für das fade Libretto nicht recht zu erwärmen vermochte und die Musik trotz einzelner reizender Nummern zu seinen schwächeren Produkten zählt, fand sie Anklang. Der Eingangschor der Landleute mußte wiederholt werden, auch die Tenorarie des Franz Spieß wurde lebhaft beklatscht und am Schlusse der Tonsetzer gerufen, worauf Vogl, der sich um die Verkörperung der Zwillingsbrüder redlich bemüht, im Namen des abwesenden Schubert dankte. Nach sechs Vorstellungen verschwand das Werk vom Repertoir, um nie mehr aufzutauchen.

Fast gleichzeitig hatte unser Künstler eine andere Bühnenarbeit vollendet, die bedeutend höheren Wert besitzt. Am 21. Aug. 1820 sollte zum Benefize der am Theater an der Wien angestellten Herren Neefe, Theatermaler, Roller, Maschinenmeister

und Lucca Piazza, Kostumier, das dreiaktige Stück „Die Zauberharfe“ über die weltbedeutenden Bretter gehn. Neefe und Regisseur Demmer baten Schubert die Musik dazu zu schreiben und letzterer war in wenig Wochen damit fertig. Die erste Aufführung erfolgte schon am 19. August, erzielte jedoch nur geringen Erfolg und da der Text geradezu läppisch war, vermochten auch die Schubertschen Tonstücke das Zauberspiel nicht über Wasser zu erhalten. Die Kritik fand überdies die Harmoniefolgen darin zu grell, die Instrumentation überladen, die melodramatischen Partien zu aufdringlich. Heute berührt diese Auffassung seltsam genug; denn die Ouverture zur „Zauberharfe“ ist keine andere als die später zum Drama „Rosamunde“ gespielte und gedruckte, d. h. eines der zugkräftigsten Orchesterstücke unseres Meisters, höchst stimmungsvoll in der kühn harmonisierten Einleitung, von bestrickendem Reiz im Allegrosatz, dessen quellende Melodik und brillante Schlußsteigerung wiederum an den besten Rossini gemahnen. Und kaum weniger hoch stehen die Entreakts des Werkes, das wahrlich verdiente, der Vergessenheit entrissen zu werden.

Gerade in dieser Epoche erfüllt die Vielseitigkeit des Schubertschen Kunstschaffens mit Bewunderung. Brachte er doch ziemlich gleichzeitig mit der Musik zur „Zauberharfe“ sein größtes Werk oratorischen Charakters, eine Schöpfung voll religiösen Ernstes, die Osterkantate „Lazarus oder die Feier der Auferstehung“ hervor. Der Text rührt von dem seiner Zeit berühmten Kanzler der Hochschule zu Halle, Aug. Herm. Niemeyer her. Ob Schubert das Ganze komponiert hat, ist zur Stunde noch unaufgeklärt. Den ersten Teil fand Kreißle von Hellborn, der hochverdiente Biograph unseres Künstlers*) 1860 abschriftlich in der Spaunschen Schubertsammlung und ein Jahr später den größten Teil des zweiten in der Originalpartitur. Der dritte blieb bis heute verschwunden, was um

*) Franz Schubert von D. Heinr. Kreißle von Hellborn, Wien, Druck und Verlag von Karl Gerolds Sohn, 1861.

so bedauerlicher erscheint, weil gerade dieser die Auferstehung des Lazarus behandelnde Abschnitt den dankbarsten Vorwurf für Schuberts daseinsfreudige, weit mehr dem Licht als der Todesnacht zugewandte Muse abgeben mußte, während die trübe Gleichförmigkeit der beiden ersten Teile auch durch seine Kunst nicht völlig zu überwinden war. Die erste „Handlung" des Niemeyerschen Gedichtes schildert die immer weiter fortschreitende Auflösung des Lazarus, der sich zu sterben freut; der zweite führt uns zunächst den Saducäer Simon vor, dem vor dem Tode graut und schließt mit der Bestattung des Dahingeschiedenen und dem Trauergesang seiner Freunde. Was sich an Leben in dies endlose Sterben bringen ließ, das hat Schubert auf bewunderungswürdige Weise gethan. „Lazarus," sagt Ed. Hanslick anläßlich der zweiten Aufführung des Werkes zu Wien 1868 wahr und schön, „Lazarus besitzt die ganze Innigkeit der Empfindung, den melodischen Reichtum und die dramatische Lebendigkeit, deren Vereinigung der Genius Schuberts charakterisiert. Wie rührend und schönheitsverklärt schwebt die erste Arie der Maria empor, wie überirdisch klingt die Erzählung Jeminas von ihrer Auferweckung, wie leidenschaftlich-dramatisch die Arie des verzweifelnden Simon! Gesänge, wie diese, zählen zum schönsten, was Schubert geschaffen hat. Es gehörte die ganze innere Freudigkeit und Klarheit Schubertscher Musik dazu, um dem Verwesungsgeruch, der diese Dichtung durchzieht, fast alles Beklemmende zu nehmen. ‚Fast,' denn gänzlich vermochte Schuberts Genius die unheilvolle Einförmigkeit des Textes nicht zu besiegen. Der Tondichter hätte zu seiner melodiösen Blütenfülle auch noch Beethovens einschneidende Kraft und Bachs kontrapunktische Meisterschaft besitzen müssen, um der thränenseligen Monotonie dieses Gegenstandes völlig Herr zu werden. Das ununterbrochene Festhalten derselben Stimmung, musikalisch potenziert durch das stete Vorherrschen der langsamen Tempi im $^4/_4$-Takt, die langen arioſen Recitative, das Fehlen der Baß- und Altstimme im ersten Teil und dergleichen wirkt am Ende unleugbar erschlaffend.

Am empfindlichsten vermißt man das Gegengewicht polyphon gearbeiteter, ja auch nur rein figurierter Sätze und kräftiger Chöre. Der Chor ist nur am Schlusse jeder Abteilung, beide mal als langsamer Klagegesang verwendet. Diese Eigenheiten geben dem Ganzen einen fast liederspielartigen Charakter, der von dem strengeren Begriff des Oratorien-Stils seitab steht."

So richtig letzteres ist, so unwiderleglich beweist das Lazarusfragment, daß das Oratorium Schuberts spezifischer Begabung besser zusagte als die Oper und daß er auf diesem Gebiete hochbedeutsames hätte schaffen können, wenn ihm ein seiner Individualität völlig zusagender Text in die Hände gefallen wäre.

Kaum weniger als die Nichtvollendung des „Lazarus" oder der Verlust seines letzten Theils bleibt trotzdem zu bedauern, daß der Künstler ein dramatisches Werk, das ihn ungefähr zur nämlichen Zeit beschäftigte, liegen ließ; wir meinen die Oper „Sakuntala", deren Libretto sich im wesentlichen an das berühmte gleichnamige Schauspiel des Dichters Kalidasa hält und sich durch edlere schwungvollere Sprache von den meisten durch Schubert bearbeiteten Textbüchern vorteilhaft unterscheidet. Für jene duftige Märchenpoesie des Orients hätte unser Tonpoet unstreitig die reichsten Farben auf seiner Palette gehabt, wie denn bekanntlich sein romantischer Nachfolger Rob. Schumann verschiedene morgenländische Stoffe verwertet hat. Schuberts Arbeit gedieh nicht über den Entwurf der beiden ersten Akte hinaus. Auch in diesem sind lediglich die Singstimmen und fast durchwegs der Instrumentalbaß ausgeschrieben, die übrigen Instrumente bloß hin und wieder angedeutet. Vollständig besitzen wir dagegen die Sphärenmusik am Schluß des ersten Aktes, ein Stück von stimmungsvollem, echt Schubertschem Gepräge.

Außer den erwähnten großen Werken entstanden während des Jahres 1820 aber auch eine Anzahl kleinerer Gesangskompositionen, die zu Schuberts schönsten und bekanntesten Schöpfungen zählen. So gehören hierher die Lieder: „Früh-

lingsglaube" von Uhland, in welchem das Weben der linden Lüfte unmittelbar Musik geworden ist, ferner die groß angelegte, wie von kühlen Schauern durchwehte „Waldesnacht" (Gedicht von Fr. Schlegel) und die beiden Chorwerke: Psalm 23 „Gott ist mein Hirt" und Goethes „Gesang der Geister über den Wassern".

Den Psalm schrieb Schubert im Dez. 1820 für die ihm befreundeten Schwestern Fröhlich, namentlich Fräulein Anna Fröhlich, welche bei den jeden Donnerstag im alten Musikvereinssaal stattfindenden Konzerten den gesanglichen Teil zu besorgen pflegte. Außer diesem für Frauenchor gesetzten, zartmelodiösen Tonstück kamen in den genannten Konzerten auch Schuberts Ständchen op. 135 und Mirjams Siegesgesang zur Aufführung. — Der Geisterchor für Männerstimmen und tiefe Streichinstrumente, der bei seiner ersten Reproduktion, 7. März 1821, völlig unverstanden blieb, ja von der Kritik als ein „Akkumulat aller musikalischen Modulationen und Ausweichungen ohne Sinn, Ordnung und Zweck" hingestellt wurde, bildet eine der genialsten Eingebungen unseres Künstlers. Indem Schubert lediglich Bratschen, Celli und Kontrabässe zur Begleitung verwendet, trifft er mit instinktiver Sicherheit jene geheimnisvolle Grundstimmung, aus welcher die Goetheschen Strophen und die rasch wechselnden dichterischen Bilder emportreiben. Die ersten Takte schon versetzen uns mitten in die Scenerie und bis zum Schluß, welcher nochmals zu dem feierlich gestimmten Adagio des Eingangs zurückkehrt, stehen wir unter dem Zauber dieses Mysteriums in Tönen.

Auch die Instrumentalmusik Schuberts erfuhr übrigens 1820 eine wertvolle Bereicherung. Denn außer dem schön empfundenen ersten Satz eines Streichquartettes in C-moll und einer Reihe von Tänzen schrieb er in diesem Jahre die bereits früher erwähnte C-dur-Fantasie op. 15, wohl sein gewaltigstes Klavierwerk zu zwei Händen, in welchem der Anfang des „Wanderers" als Adagiothema verwertet und durch die elegische Ruhe und Zartheit dieses Abschnittes ein

herrlicher Kontrast zu den kraftstrotzenden, unaufhaltsam dahinflutenden Außensätzen erzielt wird.

Das Jahr 1821 spielt deshalb eine wichtige Rolle in Schuberts Leben, weil er im Laufe desselben als Liederkomponist zuerst einem größeren Publikum bekannt wurde und nicht bloß warme Anerkennung fand, sondern auch zum erstenmal Kompositionen von sich im Druck erscheinen sah. Ja fast dünkt uns, als hätte es damals wesentlich nur von unserem Musiker selbst abgehangen, seine kümmerliche Lage erheblich zu verbessern, sich dauernd gegen des Lebens Not sicher zu stellen, wenn er überhaupt der Mann gewesen wäre, seine Interessen gehörig wahrzunehmen und aus der vorteilhaften Konstellation möglichst Nutzen zu ziehen. Allein dazu fehlte dem lässig-träumerischen, vor jeder andern Aktivität als künstlerischem Schaffen zurückschreckenden, in allen rein geschäftlichen Dingen kindlich unpraktischen Künstler die nötige Energie. Statt mit höhergestellten, einflußreichen Personen, welche sein Talent hätten fördern können, verkehrte er nach wie vor lieber mit Kunstgenossen, denen es zwar weder an herzlicher Liebe zu ihm noch an freudiger Bewunderung seiner musikalischen Thaten, wohl aber an der Möglichkeit fehlte, ihm unter die Arme zu greifen, da sie selbst nicht weniger um ihre Existenz zu ringen hatten. Mit Verlegern unterhandeln, seinen Vorteil erspähen, sich rechtzeitig um lukrative Stellen umsehen, all' dies konnte er nicht. Unbedingte Freiheit der Bewegung war Schubert Bedürfnis mehr als dem Fisch das Wasser und wie er sich nie um die Erteilung von Unterrichtsstunden bekümmerte, wären solche auch noch so gut honoriert worden, so bewarb er sich während seines ganzen Lebens nur wenige Male und sichtlich widerstrebenden Herzens um musikalische Ämter, von denen ihm allerdings auch keines zu teil wurde. Und doch hätte es ihm wahrlich nicht an gewichtigen Empfehlungen und glänzenden Ausweisen gefehlt. Eben jetzt, Januar 1821, stellten ihm, — ob zu bestimmten Zweck, ist unbekannt, — der Hoffekretär Ignaz Franz Edler von Mosel, die Herren Hofopernbirektor

Jos. Weigl und Hofkapellmeister Antonio Salieri namens der Theaterdirektion, endlich Moritz von Dietrichstein, k. k. Hofmusikgraf, Zeugnisse über sein musikalisches Wissen und Talent aus, die nicht günstiger hätten lauten können.

Wir hielten diese allgemeinen Bemerkungen für notwendig, um die vielfach verbreitete Meinung zu widerlegen, die Indifferenz des Wiener Publikums habe Schubert gewissermaßen verhungern lassen und wenden uns nunmehr zu den Ereignissen des Jahres 1821.

Im Hause des kunstsinnigen, selbst mit einer sonoren Baßstimme begabten Dr. Ignaz Edler von Sonnleithner, k. k. Rat und Professor zu Wien, vereinigte sich seit dem Jahre 1815 alle Freitag-Abende ein Kreis von Künstlern und Kunstfreunden zu gemeinschaftlichem Musizieren. Allmählich nahmen diese zwanglosen Übungen im dritten Stockwerk des sogenannten Gundelhofes den Charakter eigentlicher Produktionen an und wurden so zahlreich besucht, daß man sich veranlaßt fand, Eintrittskarten an die Zuhörer zu verabfolgen. Neben dem Hauseigentümer spielte dabei dessen ältester Sohn Leopold, später Hof- und Gerichtsadvokat zu Wien, welcher musikalisch gleichfalls außerordentlich begabt war, die Hauptrolle. Hier war schon 1816 Schuberts „Prometheus" und 1819 „Das Dörfchen" aufgeführt worden, denen sich 1821 „Der Gesang der Geister über den Wassern", 1822 der 23. Psalm anschlossen. Am 1. Dez. 1820 sang in dem Cirkel der Dilettant August Ritter von Gymnich zum erstenmal den „Erlkönig" und fand solchen Beifall damit, daß er ihn am 25. Juli 1821 in einer Abendunterhaltung des kleinen Musikvereins wiederholte. Diesmal schlug das Werk noch entschiedener durch und der Komponist wurde stürmisch gerufen.

Einige Tage später brachte Jos. Götz ebendaselbst die „Sehnsucht" zu Gehör, während Fräulein Sophie Linhardt die Lieder „Gretchen am Spinnrad" und „Der Jüngling auf dem Hügel" vortrug. Am 8. März folgte der Bassist Jos. Preisinger mit der „Gruppe aus dem Tartarus" und

auch diese Künstler lohnte reicher Applaus. Nachdem so das Eis gebrochen war, wandte sich Leop. von Sonnleithner an die Verleger Diabelli und Haslinger, um sie zur Herausgabe der betreffenden Kompositionen zu bewegen. Als dieselben jedoch die Verlagsübernahme selbst ohne Honorar ablehnten, legte der begeisterte Kunstmäcen in Verbindung mit einigen Freunden seinerseits die Kosten für das erste Heft zusammen und im Februar 1821 erschien der „Erlkönig" im Stich. Anläßlich der nächsten Abendgesellschaft, in welcher Sonnleithner den Gästen davon Kenntnis gab, subskribierten diese sofort auf 100 Exemplare und damit waren auch die Kosten des zweiten Heftes gedeckt. So stach Diabelli in rascher Folge die ersten zwölf Schubertschen Liederhefte und verkaufte sie in Kommission. Aus dem Erlös wurden verschiedene Rückstände des Komponisten getilgt und ihm noch ein erheblicher Geldbetrag verabfolgt. Praktischem Freundesrat folgend widmete Schubert einzelne der Gesänge verschiedenen hohen Herren, so op. 1 dem Grafen Moritz von Dietrichstein, op. 2 dem Reichsgrafen Moritz Fries und unterm 2. Nov. 1821 konnte er dem Freunde Spaun mitteilen: „Nun muß ich dir aber berichten, daß meine Dedikationen ihre Schuldigkeit gethan haben, nämlich der Patriarch (Ladislaus Pyrker, dem er die Lieder „Wanderer", „Wanderers Nachtlied" und „Morgenlied" zugesandt) hat 12 und Fries durch Verwenden des Vogl 20 Dukaten springen lassen, welches mir sehr wohl thut." — Nun endlich gab auch Vogl seine Zaghaftigkeit auf. Am 7. März 1821 sang er den „Erlkönig" im Aschermittwochs-Konzert, das alljährlich von der „Gesellschaft adeliger Damen" zur Beförderung des Guten und Nützlichen veranstaltet wurde und in welchem diesmal Wilhelmine Schröder und Karoline Unger als Sängerinnen, Sophie Schröder als Deklamatorin, Fanny Elsler als Tänzerin mitwirkten. Gleichzeitig kamen von Schubert das Vokalquartett „Das Dörfchen" und der „Geistergesang über den Wassern" zur Aufführung, letzterer jedoch, wie schon früher bemerkt, ohne Erfolg. Dagegen gefiel „Das Dörfchen"

sehr und riß der „Erlkönig“ Kenner und Laien dermaßen hin, daß die Druckausgabe rasch vergriffen war und auch die übrigen gestochenen Lieder reißenden Absatz fanden. Trugen doch die bei Cappi und Diabelli in Kommission erschienenen zwölf Werke über 2000 fl. ein und wurden vom „Erlkönig“ allein in den ersten neun Monaten des Jahres 1821 800 Exemplare abgesetzt, von deren Erlös den genannten Händlern vertragsgemäß 50 Prozent zukamen. Daß Schubert unter solchen Umständen bald nach jenem Konzert mit dem Verleger Leidesdorf auf die Lieferung von Liedern für zwei Jahre angeblich um 1200 fl. paktieren konnte, begreift sich. Ja er hätte es unzweifelhaft in der Hand gehabt, auch Cappi und Diabelli nunmehr zu vorteilhaften Honorarvorschlägen zu veranlassen. Allein wie er es in seinem Unabhängigkeitsbedürfnis nicht über sich gewann, die ihm eben jetzt vom Grafen Dietrichstein angetragene Stelle eines Organisten der Hofkapelle anzunehmen, so ließ ihn sein Mangel an sorglicher Berechnung auch diesmal die günstige Gelegenheit verscherzen. In einer schwachen Stunde beredete ihn Diabelli, ihm die Platten jener ersten zwölf Liederhefte samt Eigentumsrecht um den Preis von 800 fl. K.-M. abzutreten. Von welcher Tragweite dies von Schubert leichtsinnig abgeschlossene Geschäft war, erhellt daraus, daß der „Wanderer“ allein den Verlegern während der Jahre 1822—1861 27 000 fl. eintrug.

Selbstverständlich beeinflußten übrigens die erwähnten künstlerischen Erfolge, denen sich am 27. April 1821 eine Aufführung des neuen Männerquartettes „Die Nachtigall“ im Operntheater anreihte, auch Schuberts gesellschaftliche Stellung und bewirkten, daß er von nun an immer häufiger in musikalische Kreise gezogen, bald hierhin, bald dorthin eingeladen wurde. Doch war seinem bequemen und schüchternen Wesen jeder Gesellschaftszwang zuwider und blieb daher die Zahl der Wiener Familien, in denen er oft und gern verkehrte, eine verhältnismäßig kleine. Die Namen Esterhazy, Sonnleithner, Schober, Fröhlich sind uns bereits bekannt. Nach den Mit-

teilungen des damaligen Justizbeamten Joh. Karl Ritter von Umlauf („Leben und Wirken eines österreichischen Justizbeamten"), der Schubert schon 1818 kennen lernte und als tüchtiger Baßsänger in seinen Vokalquartetten mitwirkte, fand sich unser Tondichter mit mehreren Genossen jede Woche einmal im Hause der Frau von André ein, wo bis in die tiefste Nacht Musik getrieben wurde. Die Streichinstrumente waren hier durch den Geiger Karl Groß und dessen Bratsche spielenden Bruder Friedrich, sowie durch den Cellisten Linke ebenso vorzüglich vertreten, wie das Klavier durch Karl Czerny und der Gesang durch die Tenoristen Barth und Binder und den Baritonisten des Kärnthnerthortheaters Rauscher. — Kaum weniger oft treffen wir Schubert im Hause des musikalisch gebildeten Seidenfabrikanten Heinrich Grob zu Lichtenthal. Der Hauptmagnet, der hier den Künstler anzog, war die mit einer sehr schönen, bis ins hohe D reichenden Stimme begabte Tochter Therese, welche schon 1814 bei der Aufführung der Schubertschen F-dur-Messe die Sopranpartie vorzüglich durchgeführt hatte und für die der Komponist später ein Tantum ergo und ein Salve Regina schrieb, während ihrem Vater das 1816 entstandene anmutige Adagio und Rondo concertante für Pianoforte mit Begleitung von Geige, Viola und Cello gewidmet ist. Eine Zeit lang scheint das frische, lebensfrohe Mädchen, das sich übrigens um das Jahr 1820 mit dem Wiener Bäckermeister Bergmann verheiratete, Schuberts Herz umstrickt zu haben. Denn auf Therese Grob soll Bauernfeld anspielen, wenn er in den schon früher citierten Versen sagt:

„Verliebt war Schubert; der Schülerin
Galts, einer der jungen Komtessen,
Doch gab er sich einer ganz andern hin,
Um — die andere zu vergessen."

Auch bei dem Ästhetiker und Professor der Philosophie Mathäus von Collin war unser Musiker ein häufiger und stets willkommener Gast und lernte daselbst außer dem Hofrat von Mosel, seit 1821 Vizedirektor des Hoftheaters, dem

Grafen Moritz Dietrichstein, dem Orientalisten Hammer-Purgstall, die begabte Dichterin Karoline Pichler kennen, von deren Liedern er mehrere in Musik setzte.

Wie gerne Schubert bei gesellschaftlichen Anlässen den Tanzlustigen seine Dienste anbot, wie unermüdlich er aufspielte, wenn sich die Paare im Kreise schwangen, das geht aus einer Erzählung des berühmten Schauspielers Heinrich Anschütz („Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken", Wien, 1866) hervor, welch' letzterer 1821 ans Wiener Burgtheater gekommen war. Am Weihnachtsfest 1821 hatte der Bühnenmeister eine Anzahl von Bekannten zu sich eingeladen, darunter auch unsern Musiker. Als man im Verlauf des Abends zu walzen begann und Schubert als Begleiter am Klavier eben im besten Zuge war, wurde Anschütz plötzlich abgerufen. Im Vorzimmer stand ein fremder Herr, der sich als Polizeikommissar entpuppte und erklärte, die Tanzunterhaltung sei unverzüglich einzustellen, da man sich in den Fasten befinde. „Als ich," so lauten des Schauspielers eigene Worte, „mit der Hiobspost ins Gesellschaftszimmer trat und die Polizei nannte, stob in parodierendem Schrecken alles auseinander. Schubert aber meinte: ‚Das thuns mir zu Fleiß, weils wissen, daß ich gar so gern Tanzmusik mach.' — Schubert kam nun oft in mein Haus. Er war eine grundehrliche treuherzige Natur, die man lieb gewinnen mußte."

Am wohlsten aber fühlte sich der Künstler im Kreis der engeren Freunde, die gleich ihm meist Junggesellen waren, übrigens den verschiedensten Berufsarten angehörten. Neben den uns bereits bekannten Schober, Spaun, Hüttenbrenner, Mayrhofer sind hier als die geistig hervorragendsten und mit Schubert am engsten verbundenen zu nennen: die trefflichen Maler Moritz von Schwind und Leop. Kupelwieser, die Dichter Eduard Bauernfeld und Franz Bruchmann, endlich der Komponist Franz Lachner, der freilich erst 1823 nach Wien kam, aber rasch Schuberts Herzensvertrauter wurde. Obschon sich unser Musiker bei den regel-

mäßigen Zusammenkünften der Genossen oft höchst passiv verhielt und weit mehr zuhörte als sprach, betrachtete man ihn doch gewissermaßen als den Mittelpunkt der Gesellschaft und nannte die Vereinigungen daher „Schubertiaden". Diese fanden übrigens nicht bloß in Wien selbst, sondern öfters auch an anderen Orten statt, wo sich gerade ein Teil der Kameraden befand oder die Laune des Zufalls hinlockte, so in Linz, in St. Pölten, auf Schloß Ochsenburg, in dem niederösterreichischen Atzenbruck, wo ein Oheim Schobers wohnte und alljährlich ein drei Tage dauerndes Fest veranstaltete. Schubert hat die Erinnerung daran in seinen reizenden Atzenbrucker Tänzen verewigt; denn da auch Mädchen dabei beteiligt waren, bildeten hier die Hauptvergnügen Spiel und Tanz, während sonst bei den Schubertiaden ebensoviel vorgelesen, deklamiert, namentlich aber unsers Tondichters Kompositionen gesungen wurden. Zu Wien kam man meist in einem Parterrezimmer des Gasthauses zur „Ungarischen Krone" in der Himmelpfortgasse oder bei den Genossen Schober, Bruchmann, Spaun, Witteczek zusammen. Als Cerevis führte Schubert den Namen „Canevas", weil er, so oft ein Fremder in den Kreis eingeführt ward, den Nachbar fragte: „Kann er was?" Als in späteren Jahren seine Beleibtheit zunahm, nannten ihn die Freunde auch „Schwammerl", Groß und Witteczek kurzweg „Bertl". Wie urgemütlich, ja oft kreuzfidel es an solchen Gesellschaftsabenden zuging, wie Schubert selbst bisweilen der Ausgelassenste sein konnte, wie alle sich aber auch beugten vor dem Genie „des jungen Tonachill", davon weiß Rusticocampius in seiner früher erwähnten Reimchronik herzbewegend genug zu erzählen:

Gesegnet, wer den Lorbeerkranz
Frühzeitig sich erworben,
Und wer in Jugend und Ruhmesglanz
Ein Götterliebling, gestorben.

Doch früher hast du gelebt — und nicht
Als Musikgelehrter, als bleicher,
Voll war und rund der Bösewicht,
Ein behaglicher Österreicher.

Mit Malern, Poeten und solchem Pack
Hast gern dich herumgeschlagen,
Wir trieben da viel Schabernack
In unsern grünen Tagen.

Ein dritter noch war — an Gemüt ein Kind,
Doch that er Großes verkündigen
Als Künstler — mein lieber Moritz Schwind,
Historienmaler in München.

Er ist eine derbe Urnatur,
Wie aus tönendem Erz gegossen,
So war auch Schubert, — heiterer nur,
Das waren mir liebe Genossen.

Bald sich ein Kranz von Freunden flicht,
Kunst, jugendliches Vertrauen,
Humor verbanden sie, — fehlten auch nicht
Anmutige Mädchen und Frauen.

Da flogen die Tage, die Stunden so schnell,
Da stoben des Geistes Funken,
Da rauscht auch der schäumende Liederquell,
Den wir zuerst getrunken.

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind!
Es rauschen der Töne Wogen;
Bald ach! ist der Vater mit seinem Kind,
Dem Lied, zum Vater gezogen!

Was ist Beifall der Welt, was Ruhm,
Und Zeitungs-Preisen und Krönen!
Wir hatten das wahre Publikum
Der Guten und der Schönen.

Wie göttlich ein Genie im Keim,
Das in höchst eigener Weise
Sich kräftig entwickelt, süß geheim,
Im traut verwandten Kreise!

Stellt bei genialer Jugend sich ein
Gott Amor mit seinen Waffen,
Da ist viel holde Lust, viel Pein,
Ein ewiges Gähren und Schaffen.

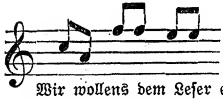
Real das war der Schubert auch,
Kein künstlicher Textverdreher,

Doch freilich des Gedichtes Hauch
Erfaßt er als Sänger und Seher.

Der Rhythmus gewagt, die Harmonie
Bisweilen auch zerrissen,
Doch sprudelt ihm reich die Melodie,
Von der man jetzt nichts will wissen.

Oft gings zum „Heurigen", zum Wein;
Gleich außerhalb des Thores
Stellt meist sich auch Franz Lachner ein.
Cantores amant humores.

Und frisch nach Grinzing, Sievering,
Mit andern muntern Gesellen,
Zickzack gar mancher nach Hause ging,
Wir lachten im Mondschein, im hellen.



so brach der Chor aus,

Wir wollens dem Leser erklären,
Heißt: c. a. f. f. e. e. — Caffehaus
Und nächtlicher Punsch: Einkehren.

Nicht immer ging es so herrlich zu,
Nicht immer waren wir Prasser!
So trug mir Schubert an das Du
Zuerst mit Zuckerwasser.

Es fehlte an Wein und Geld zumal;
Bisweilen mit einer Melange
Hielten wir unser Mittagsmahl,
Mit diesem Wiener Pantsche.

Die Künstler waren damals arm!
Wir hatten auch Holz nicht immer,
Doch waren wir jung und liebten warm
Im ungeheizten Zimmer.

Ein Hauptwitz Schuberts, wenn er in rosiger Laune war, bestand darin, daß er den „Erlkönig" auf zwerchfellerschütternde Weise parodierend durch die Zähne eines Kammes sang. Glühte Wein in seinen Adern, so zog er sich nach Wilhelmine Chezys Bericht („Erinnerungen aus meinem Leben") in einen Winkel

zurück und überließ sich behaglich-stiller Wut. Ohne Lärm zu machen, pflegte er dann irgend etwas zu verwüsten, z. B. Gläser, Teller, Tassen, wobei er beständig schmunzelte und die Augen ganz klein zusammenkniff. Hatte er im Gasthaus über die Taxe getrunken, so zeigte er, sobald es zum Zahlen kam, dem Kellner verstohlen unter dem Tisch die Hand und dieser berechnete nach den vorgestreckten Fingern die Zahl der vertilgten Seidel. — Auch über die oft bedenkliche Ebbe, die in ihren Taschen herrschte, halfen sich die Kameraden mit unverwüstlichem Humor hinweg. So warf sich Moritz Schwind gelegentlich bloß in eine lederne Decke gehüllt auf den nackten Fußboden des Zimmers und schnitzte Schuberts Augengläserfutteral als Pfeife für Bauernfeld zurecht. Hüte, Stiefel, Halsbinden, Röcke bildeten gemeinsames Eigentum. Schubert besonders trieb die Gütergemeinschaft ins Extrem und ließ, sobald er wieder einige Musikalien an den Mann gebracht, die Punschbowlen im Kreise der Genossen doppelt lustig dampfen. Ja er gönnte ihnen keine Ruhe, bis sie mit ihm den fünf Gulden Eintrittspreis verlangenden Konzertkorsar Paganini angehört und sich gleicherweise an dem dämonischen Spiel des Geigers berauscht hatten. Wurde doch ein Männerquartett unseres Künstlers nur mit dem Namen „das vertrunkene Quartett“ bezeichnet, weil das Honorar dafür, noch bevor Schubert die Komposition vollendet hatte, von der Gemeinde klein gemacht war. Angenommene Einladungen schlug unser Künstler, wenn er sich einmal unter den Busenfreunden behaglich fühlte, ohne weiteres in den Wind und war beim Fortgehen meist der letzte, weshalb sich die öfters auftauchenden Klagen über seine Unzuverlässigkeit und Regellosigkeit gar wohl erklären.

Trotzdem erscheint die hin und wieder aufgetauchte Beschuldigung, Schubert habe ein dissolutes Leben geführt, als eine durchaus unbegründete. Wie hätte ein Mensch auch bei genialster Begabung ohne Selbstbeherrschung und sittliche Energie jene Unsumme in herrlichster Frische prangender, von höchster

Geistes- und Phantasiekraft zeugender, aber auch artistisch großen Teils vollendeter Werke schaffen können, die uns der Meister hinterlassen hat! Thatsache ist vielmehr, daß Schubert ebenso intensiv fleißig, so unermüdlich thätig war, als er während der abendlichen Mußestunden, im Zusammensein mit den ihm ans Herz gewachsenen Kameraden harmlos fröhlich sein konnte. Fing er doch, wie eine Reihe von Zeugen bestätigen, schon in aller Frühe, oft noch im Bette liegend an zu komponieren und seine Gedanken aufs Papier zu werfen. So erzählt Spaun, Schubert habe, wenn er bei ihm übernachtete, meist die Brille während des Schlafes auf der Nase behalten und sei des Morgens im tiefsten Negligé ans Klavier gegangen, um die während der Nacht geistergleich aufgetauchten Ideen zu fixieren. Und ähnlich berichtet Umlauf, wie er bei seinen Morgenbesuchen vor den Amtsstunden den Künstler zwar noch im Bett, aber in vollster Thätigkeit gefunden, wie er ihm dann öfters frisch gesetzte Lieder zur Guitarre vorgesungen, sich auch in Streit über die Deklamation einzelner Worte mit ihm eingelassen habe. Dabei war der Musiker freilich von äußerster Hartnäckigkeit und ließ sich sehr selten zu einer Änderung des einmal Aufgeschriebenen herbei. Regelmäßig dauerte seine Arbeit bis zur Essenszeit fort. Freunde, die zu ihm kamen, vermochten ihn nicht zu stören, konnten aber beobachten, wie tief ihn selbst die schöpferische Thätigkeit ergriff, wie seine Augen leuchteten, seine Sprache seltsam bewegt, sein ganzes Innere in wundersamem Aufruhr war. — Die Nachmittagsstunden von zwei oder drei Uhr an verwandte Schubert meist zu Spaziergängen in der schönen Umgegend Wiens, Besuchen bei Bekannten oder in Kunstsammlungen, während der Abend ihn fast ausnahmslos im Freundeskreis, hin und wieder auch im Theater und in Konzerten sah. Auch die Geschwister, für die er Zeitlebens die größte Anhänglichkeit hegte, sah er öfters, obschon die Brüder mit Ausnahme des Landschaftsmalers Karl der Gesellschaft der Schubertgenossen fern blieben.

Daß die öffentlichen Erfolge, welche der Komponist während des Jahres 1821 mit seinen Liedern errang, befruchtend auf dies Lieblingsgebiet seiner Produktion zurückwirkten, das beweisen die in diesem Zeitraum entstandenen, nicht gerade zahlreichen aber fast durchwegs hochbedeutenden Gesänge. Wir nennen: „Grenzen der Menschheit" von Goethe, wohl die erhabenste jener hymnischen Kompositionen, in denen unser Künstler einzig dasteht, dann Schillers „Sehnsucht" („Ach aus dieses Thales Gründen") in zweiter Bearbeitung, die mit der ersten vom Jahre 1813 nur noch den Grundriß gemein hat, ferner die Suleika-Lieder: „Was bedeutet die Bewegung" und „Ach, um deine feuchten Schwingen", endlich das von süßestem Liebesgefühl überströmende „Sei mir gegrüßt" aus Rückerts „Östlichen Rosen", dessen Thema der Musiker im Andantino der C-dur-Phantasie für Geige und Pianoforte op. 159 noch einmal verwertete.

Ungefähr zur nämlichen Zeit, in welcher die Lieder Epoche zu machen begannen, finden wir übrigens Schubert wiederum mit mehreren musikalisch-dramatischen Werken beschäftigt, von denen wenigstens eines auf der Bühne durchschlagen sollte.

Im September 1821 hatte sich der Tonkünstler mit seinem Freunde Franz von Schober nach dem etwa drei Stunden von St. Pölten gelegenen Schloß Ochsenburg begeben, das damals einem Verwandten Schobers, dem Bischof Hofrat von Dankesreithner gehörte. Hier und in St. Pölten schuf Schober „in sehr glücklicher Jugendschwärmerei, aber auch in sehr großer Unschuld des Geistes und Herzens", wie sich der Dichter selbst bezeichnend ausdrückt, das Textbuch zur Oper „Alfonso und Estrella" und Schubert machte sich mit Feuereifer an die Komposition. Bis zum 20. Oktober 1821, d. h. noch während des Landaufenthaltes der Freunde, vollendete er die beiden ersten Akte und bis zum 27. Febr. 1822 wurde in Wien auch der dritte fertig. „In Ochsenburg," schrieb Schober darüber an Spaun (2. Nov. 1821), „hatten wir mit den wirklich schönen Gegenden, in St. Pölten mit

Bällen und Konzerten sehr viel zu thun; dem ohngeachtet waren wir fleißig, besonders Schubert, er hat fast zwei Akte, ich bin am letzten. Ich hätte nur gewunschen, du wäreſt dageweſen und hätteſt die herrliche Melodie entſtehen ſehen, es iſt wunderbar, wie reich und blühend er wieder Gedanken hingegoſſen hat. Unſer Zimmer in St. Pölten war beſonders lieb, die zwei Ehebetten, ein Sofa neben dem warmen Ofen, ein Fortepiano nahmen ſich ungemein häuslich und heimiſch aus. Abends referierten wir immer einander, was des Tages geſchehen, wir ließen uns dann Bier holen, rauchten unſere Pfeife und laſen dazu, oder Sophie und Nettel kamen herüber und es wurde geſungen. Schubertiaden waren ein paar beim Biſchof und eine bei dem Baron Mink, der mir recht lieb iſt, wobei eine Fürſtin, zwei Gräfinnen und drei Baroninnen zugegen, die alle aufs nobelſte entzückt waren." — Trotz aller Mühe, die ſich Schuberts Freunde für die Bühnenannahme der Oper gaben, kam dieſelbe bei ſeinen Lebzeiten nicht zur Aufführung. Auch die Sängerin Anna Milder, welcher der Komponiſt das Werk nach Berlin geſandt, antwortete ihm unterm 8. März 1825, der Stoff erſcheine für die dortige Reſidenz ungeeignet. Franz Liſzt kömmt das Verdienſt zu, der Oper auf die weltbedeutenden Bretter verholfen zu haben. Am 24. Juni 1854 gelangte ſie unter ſeiner Direktion in Weimar zur erſtmaligen Darſtellung, freilich ohne entſchiedenen Erfolg. Zahlreiche lyriſche Schönheiten vermögen für den Mangel an eigentlichem dramatiſchem Leben, an fortreißenden Steigerungen nicht hinlänglich zu entſchädigen. Liſzt ſelbſt nennt die Kompoſition in ſeinem ſchönen Aufſatz: „Schuberts Alfonſo und Eſtrella" (Geſammelte Schriften, herausgegeben von L. Ramann, Bd. III, S. 68 und folg.), ein Singſpiel, keine Oper und findet den Grund ihrer unzureichenden Wirkung nicht ſowohl in dem ſchwachen, handlungsarmen Libretto als in Schuberts Mangel an dramatiſcher Auffaſſung und ſceniſcher Erfahrung. Die Inſtrumentation nennt er untergeordnet, mehr eine für Orcheſter arrangierte Klavierbegleitung, als erfüllt von

symphonischem Leben. „Schubert hatte die Gabe, lyrische Inspirationen im höchsten Grade zu dramatisieren. Während er aber die Formverhältnisse der Lyrik erweiterte, gingen die der Scene über seine Kräfte. Seine himmlische Muse mit dem in den Wolken verlorenen Blick ließ am liebsten die Falten ihres Azurmantels über Äthergefilde, Wälder und Berge wehen und war der künstlichen Pfade unkundig, auf welchen die dramatische Muse vorsichtig zwischen Coulissen und Lampenreihen einherwandelt. Seine geflügelte Strophe fühlte ein unheimliches Bangen vor dem Rasseln des Maschinen- und Räderwerkes. Er ist eher dem Bergstrom zu vergleichen, der sich losreißt von der Brust schneeiger Gipfel und in jähem, schäumendem Wassersturz mit tausend buntfunkelnden Tropfen den Felsenabhang netzt, als dem majestätischen Fluß, der die Ebenen befruchtet und der Dame Bild in seinem Spiegel verdoppelt.“ Während dem subjektiven Lyriker die Gabe mangelt, Charaktere und Handlungen zu objektivieren, war Schuberts Bestimmung, indirekt der dramatischen Musik einen immensen Dienst zu leisten. „Dadurch, daß er in noch höher potenzierter Weise als Gluck es gethan, die harmonische Deklamation anwandte und ausprägte, sie zu einer bisher im Liede nicht für möglich gehaltenen Energie und Kraft gesteigert und Meisterwerke der Poesie mit ihrem Ausdruck verherrlicht hat, übte er auf den Opernstil einen vielleicht größeren Einfluß aus, als man es sich bis jetzt klar gemacht hat. Auf diese Weise verbreitete und popularisierte er die Deklamation, und, indem er uns die Verbindung edler Dichtung mit gediegener Musik schätzen lehrte und letztere mit seinen pathetischen Accenten durchdrang, naturalisierte er gleichsam den poetischen Gedanken im Gebiete der Musik, verschwisterte ihn mit derselben wie Seele und Körper und flößte uns den Widerwillen, um nicht zu sagen: Ekel gegen Gesang ein, der sich an schlechte herz- und geistlose Verse hängt.“

Glücklicher als mit „Alfonso und Estrella“ war unser Tondichter mit einer anderen für das Theater bestimmten

Musik, die zwar der Dichtung gegenüber mehr die Rolle eines schmückenden Beiwerkes spielen sollte, heute aber das einzige ist, was von dem Gesamtwerk übrig blieb und unsterblich bleiben wird. — Im Sommer 1823 stattete Helmina von Chezy, der bekannte poetische Blaustrumpf, der Webers Euryanthe-Text verfertigt hat, der österreichischen Residenz ihren ersten Besuch ab. Josef Kupelwieser, der Bruder des Malers, der in die reizende Schauspielerin Fräulein M. Neumann verliebt war und derselben für ihre Benefizvorstellung eine zugkräftige Novität verschaffen wollte, bat die Schriftstellerin um ein dramatisches Gedicht, zu welchem Schubert die Musik setzen sollte. So entstand zu Baden bei Wien, wo sich Frau von Chezy festgesetzt, während fünf Tagen das Drama „Rosamunde, Fürstin von Cypern", ein Ritterstück des damals beliebten Stils, in welchem viehhütende Prinzessinnen, kühne Prinzen, gräßliche Tyrannen, vergiftete Briefe u. s. w. vom buntesten Zufall durcheinander gewürfelt werden. Nicht weniger rasch als sich die Verse aneinander gereiht hatten, goß Schubert das Füllhorn seiner Melodien darüber aus, und am 20. Dezbr. 1823 erfolgte die erste Aufführung des „romantischen Schauspiels" im Theater an der Wien. Die Musik besteht aus einer Reihe von Gesangs- und Instrumentalsätzen. Unter den ersteren ragen die schwärmerische F-moll-Romanze („Der Vollmond strahlt") und der Geistergesang, ein für vier Männerstimmen mit Begleitung von Blechinstrumenten geschriebenes Tonstück von feierlicher Stimmung hervor. Echt Schubertisch sind die Entreakte, der erste ein marschähnlicher H-moll-Satz mit einem dramatisch frei behandelten Mittelglied voll Leidenschaftlichkeit, der zweite ein liedartiges Gebilde mit zwei Trios von süßester Melodik. Das Thema des zweiten Trios, eines Wechselgesangs zwischen Klarinette und Oboe, hat der Komponist später noch einmal für das Andante seines Streichquartettes in A-moll verwertet. Ebenso graziös ist die Balletmusik „glitzernd und duftend wie ein glücklicher Frühlingsmorgen" (Hanslick). — Als Ouverture wurde bei der ersten Aufführung diejenige zu

„Alfonso und Estrella“ gespielt, welche dermaßen gefiel, daß sie wiederholt werden mußte. Überhaupt fand die Musik lebhaftesten Beifall, während das Schauspiel langweilig befunden wurde und um so rascher von der Bühne verschwand, als ihm der wenige Tage später zum erstenmal gegebene „Böse Krollo“, ein Hauptwurf Wilhelm Vogels, des vielbeliebten damaligen Direktors beim Theater an der Wien siegreiche Konkurrenz machte. „Das Orchester that Wunder,“ so schrieb die Verfasserin des Rosamundetextes überschwänglich genug am 13. Jan. 1824 in die „Wiener Zeitschrift“; „es hatte Schuberts herrliche Musik nur zweimal und in einer einzigen Probe durchspielen können, und führte die Ouverture und die meisten übrigen Nummern mit Präzision und Liebe aus. Ein majestätischer Strom als süßverklärender Spiegel der Dichtung durch ihre Verschlingungen dahinrollend, großartig, rein, melodiös, innig und unnennbar rührend und tief, riß die Gewalt der Töne alle Gemüter hin. Ja selbst, wenn sich Mitglieder des Publikums, das seit diesem Herbst an der Wien auf Wölfe und Leoparden Jagd machte, in die ‚Rosamunde‘ verirrt hätten, und selbst, wenn ein antimelodischer Parteigeist sich in die Masse der Zuhörer geschlichen, dieser Strom des Wohllautes hätte alles besiegt.“ Die dritte Vorstellung, meint H. von Chezy, würde dem Stück volle Anerkennung verschafft haben; „aber der ‚Böse Krollo‘ gab es nicht zu, daß sie gegeben wurde.“

Wenige Monate später als die Rosamundescenen vollendete Schubert ein anderes Bühnenwerk größten Umfangs, mit dem er freilich ebensowenig durchdringen sollte als mit „Alfonso und Estrella“. Das Textbuch zu der heroisch-romantischen Oper „Fierrabras“ verfaßte Jos. Kupelwieser im Auftrag der Hoftheater-Administration, welche das Werk auch unzweifelhaft zur Aufführung gebracht hätte, wäre sie nicht ein Jahr später aufgelöst worden. Von der fabelhaften Raschheit, mit welcher Schubert die Partitur niederschrieb, zeugen die auf einer Abschrift befindlichen Zeitangaben, wornach beispielsweise der erste über 300 Seiten füllende Akt in sieben Tagen

komponiert wurde. Die ganze Oper vollendete er vom 23. Mai bis 21. Sept. 1823, also in vier Monaten und setzte dazwischen noch eine große Anzahl Lieder und Klavierstücke. An Zeichen der Flüchtigkeit fehlt es denn freilich keineswegs in dem Werk, dem wiederum ein bedenkliches, ja teilweise geradezu läppisches Libretto zu Grunde liegt. „Das Textbuch zu ‚Fierrabras‘,“ sagt Hanslick treffend, „ist ein trauriges Prototyp für die ganze Gattung jener ‚heroisch-romantischen Opern‘, welche einst zu Dutzenden die deutsche Bühne beglückten. Es wird dabei ein vollständiger Kindheitszustand des Publikums vorausgesetzt, und eine ebenso vollständige Resignation des Komponisten auf alles, was Poesie, Geschmack und Zusammenhang heißt. Die Oper spielt am Hofe Karls des Großen, es fehlt also nicht an Prunk und prahlerischen Kriegsvirtuosen. Wer nur auftritt, ist ein Held ohne gleichen; nur der Held der Oper selbst, Fierrabras, beobachtet die zarteste Passivität. Obwohl ein Maure und verliebt, zögert er doch keinen Augenblick, sich für einen Fremden einkerkern zu lassen, der ihm gerade ‚zuvorkommend‘ mit der angebeteten Emma durchgehen will. Kann ein Maurenprinz, mit dem zähneknirschenden Namen Fierrabras blauäugiger handeln? Der erste Akt, der mit diesem rührenden Ereignis schließt, spielt am fränkischen Hof und führt uns außer Emma und Fierrabras noch Karl den Großen vor (salbungstriefende Baßpartie), und seinen Geheimschreiber Eginhard, Emmas heimlichen Geliebten, der die Arretierung des unschuldigen Nebenbuhlers mit großer Seelenruhe ansieht. Der zweite Akt schon bringt eine vollständig neue Handlung. Karls Genossen machen ein wenig Jagd auf Mauren. Das Wild ist diesmal klüger und fängt sämtliche Blüte der fränkischen Ritterschaft. Guter Anlaß zu Kampfgetümmel, maurischen Märschen und dergleichen, jedoch abermaliges Festsitzen der Handlung. Der Textdichter hat zum Glück noch eine heimliche Liebe disponibel: Ritter Roland hat irgendwo und irgendwann Florinden, die Tochter des grimmigen Maurenfürsten, kennen gelernt. Aus Liebe unternimmt Florinde die Rettung

sämtlicher Ritter. Sie verbarrikadiert sich mit den Franken in einem Turm, während Eginhard ‚auf nach Norden' rennt, Sukkurs zu holen. Zu Anfang des dritten Aktes geht Karl dem Großen plötzlich ein Licht auf: Er inquiriert Emma so scharf, daß sie ihr Vergehen und Fierrabras Unschuld bekennt. Seine maurische Hoheit werden nunmehr aus dem Keller heraufgeholt und erklären verbindlichst, daß es ihnen ein Vergnügen war.

Karl: ‚Das Recht sei gesprochen,
Das Urteil gefällt,
Der Frevel gerochen,
Das Ziel ist gestellt.
Emma: Das Herz ist gebrochen,
Das Los ist gewählt,
Die Schuld wird gerochen,
Die Hoffnung zerfällt.'

Nun wird an die Befreiung der gefangenen Freunde gedacht. Es ist die höchste Zeit, denn bereits soll Roland unter den schrecklichsten Versen gebraten werden. Die Retter stürzen herbei, der Chor trieft von Blut, Kaiser Karl von Salbung und den beiden Liebespaaren wird die gewünschte Vereinigung."

Auch in „Fierrabras", dessen Inhalt wir zur Charakteristik dieser ganzen Gattung von Librettis mit Hanslicks humoristischen Worten wiedergegeben, herrscht durchwegs das Liedmäßige vor: viele Nummern sind voll Anmut und höchst melodiös, die Männerchöre von kräftiger Haltung, der Lokalton in den maurischen Märschen und Gesängen wohl getroffen. Die Forderungen der dramatischen Technik aber erfüllt Schubert hier so wenig als in „Alfonso und Estrella". Wie die schablonenhafte Zeichnung der Personen eine individuellere musikalische Charakteristik von vornherein ausschloß, so fehlt es auch in den Ensembleſätzen an jenem großen Wurf, jenen packenden Pointen, jenem Alfrescostil, welchen die Oper in erster Linie verlangt.

Einen glücklicheren Griff als mit dem heroisch-pathetischen

„Fierrabras“ that Schubert, als er, wahrscheinlich noch im nämlichen Jahr 1823 zur Bearbeitung eines mehr singspielartigen, harmlos heiteren Sujets schritt. Im achten Jahrgang seiner „dramatischen Sträußchen“ hatte der Dichter J. F. Castelli den Text der einaktigen Operette: „Die Verschworenen“ publiziert. Der Inhalt derselben ist in Kürze folgender: Eine Anzahl Frauen, deren Männer seit zwölf Monaten im Kriege mit den Saracenen abwesend sind, haben sich verschworen, an jenen bei der Heimkehr durch gleichgültige Kälte Rache dafür zu nehmen, daß sie das Gebot der Ehre höher denn das der Liebe gestellt. Ein vorauseilender Page verrät den Rittern den Plan und diese beschließen, ihren Frauen auf dieselbe Weise zu begegnen. Die Frauen sind über das Benehmen der Männer um so mehr bestürzt, als ihnen mitgeteilt wird, letztere müßten in kürzester Frist wiederum in den Krieg ziehen. Das zartere Geschlecht giebt seine erheuchelte Zurückhaltung auf und kommt den Geliebten liebevoll entgegen. Allein letztere berichten, sie seien durch feindliche Gefahr zu dem Gelübde gedrängt worden, ihren Frauen keinen Beweis von Zuneigung zu geben, bis diese sich bewaffnen und mit ihnen in den Glaubenskampf ziehen würden. Die Gräfin Ludmilla hüllt sich mit ihren Gefährtinnen sofort in Stahl. Wie sie aber gerüstet daherkommen, übermannt die Ritterherzen freudige Rührung. Das falsche Spiel wird eingestanden und der häusliche Friede hergestellt. — Für diesen leichtgeschürzten Intriguenstoff faßte Schubert, dem nun einmal der Theaterdämon im Nacken saß, Feuer und wußte ihn mit solcher Feinheit und Grazie zu behandeln, daß das Werk seine beste dramatische Schöpfung und in neuerer Zeit ein beliebtes Repertoirstück zahlreicher Bühnen wurde. Indem die Musik das Element der Empfindung betont und diese wesentlich vertieft, hebt sie das Ganze gewissermaßen in eine höhere Sphäre und wandelt unser Lachen über den possenhaften Vorgang unwillkürlich in herzlichen Anteil an den handelnden Personen. Von den elf Musikstücken, aus denen sich die Operette zusammensetzt, ist

eines reizender denn das andere. Wie stimmungsvoll wird das Stück durch den Zwiegesang Isellas (Sopran) und Udolins (Tenor) „Sie ist's" eingeleitet! Wie schön und charakteristisch zugleich klingt die folgende Romanze der Helene: „Ich schleiche bang und still herum" und welche Fülle musikalischen Humors entfalten vollends die Verschwörungsscenen, der Frauenchor: „Ihr habt auf eure Burg entboten" und der schließlich in den Polonaisenrhythmus übergehende Marsch! So erklärt es sich denn, daß die Operette, welche zu Schuberts Lebzeiten ebensowenig auf die Bühne gelangte wie „Fierrabras", gleich bei ihren ersten Theater-Aufführungen zu Frankfurt a. M., den 29. August 1861 und derjenigen im Wiener Opernhaus vom 19. Okt. gleichen Jahres lebhaften Beifall fand und sich seither vielerorts auf dem Spielplan einbürgerte. — Die eigentliche Bühnenroutine vermißt man freilich auch im „Häuslichen Krieg", wie das Singspiel infolge Beanstandung des gefährlichen Titels „Die Verschworenen" seitens der Wiener Censurbehörde umgetauft wurde, und nur ein musikalisch feingebildetes Publikum vermag den poetischen Duft, der über diesem Lustspiel in Tönen schwebt, voll zu genießen.

Die technischen Mängel, welche sämtlichen Bühnenarbeiten Schuberts anhängen, erklären hinlänglich, daß ein spezifischer Dramatiker wie Carl Maria von Weber sich nicht recht dafür zu erwärmen vermochte und seine Ansicht über die in seinen Augen unreifen Produkte des Kunstrivalen gelegentlich schroff genug äußerte. Im Oktober 1823 war Weber bekanntlich nach Wien gekommen, um die ersten Aufführungen seiner Oper „Euryanthe" zu leiten. Schubert, welcher das Werk hörte, fand zwar viele harmonische Schönheiten darin, vermißte aber die Originalität der Melodie und entgegnete den Freunden, welche gerade die dramatische Wucht der Weberschen Schöpfung priesen: „Wozu denn schwere Massen? Der ‚Freischütz' war so zart und innig, er bezauberte durch Lieblichkeit, in der ‚Euryanthe' ist aber wenig von Gemütlichkeit zu finden." Als diese Kritik Weber hinterbracht wurde, entfiel dem

Gereizten das Wort: „Der Laffe soll früher etwas lernen, bevor er mich beurteilt.“ Schubert erhielt seinerseits Kenntnis hiervon und begab sich nun mit der Partitur von „Alfonso und Estrella“ zu Weber. Letzterer schaute das Werk durch, kam dann auf Schuberts Urteil über die „Euryanthe“ zurück und als unser Musiker im wesentlichen daran festhielt, soll er im Unmut und von der Ansicht ausgehend, Schubert habe ihm eine dramatische Erstlingsarbeit vorgelegt, geäußert haben: „Ich aber sage Ihnen, daß man die ersten Hunde und die ersten Opern ertränkt.“ Trotzdem trennten sich übrigens die beiden Meister erwiesenermaßen als Freunde und Weber trat sogar in Dresden warm für die Aufführung des Schubertschen „Alfonso“ ein.

Um eben diese Zeit scheint Schubert auch einen Versuch der Annäherung an Beethoven gemacht zu haben, mit dem er bereits 25 Jahre in derselben Stadt lebte und für dessen Kunst er vom Knabenalter an eine glühende Verehrung in der Seele trug, ohne daß die beiden Männer in irgend welche Beziehung zu einander getreten wären. Nach Schindler brachte Schubert die Beethoven gewidmeten Klaviervariationen op. 10 dem Meister 1822 persönlich ins Haus, wurde indes durch die Hindeutung des letztern auf eine harmonische Unrichtigkeit dermaßen außer Fassung gebracht, daß er sich jählings entfernte und nie den Mut fand, sich ein zweites Mal vorzustellen. Wahrscheinlicher ist, daß unser Künstler Beethoven gar nicht zu Hause traf und lediglich das Dedikationsexemplar seiner Arbeit abgab. Doch muß sich in der Folge ein persönlicher, wenn auch nicht gerade intimer Verkehr zwischen den Musikern gestaltet haben. Denn Rochlitz erzählt, daß Schubert von ihm bei Beethoven gesprochen habe. Thatsache ist ferner, daß sich Beethoven 1827 auf seinem Krankenlager mit Schubertschen Liedern beschäftigte, einzelne, wie „Iphigenie“, „Grenzen der Menschheit“, „Allmacht“, immer aufs neue durchging und wiederholt begeistert ausrief: „Wahrlich, in dem Schubert wohnt ein göttlicher Funke!“

Als der große Meister bereits dem Tode nahe war, fanden sich eines Tages Jos. Hüttenbrenner, der Maler Teltscher und unser Tondichter in seiner Wohnung ein und umstanden eine Weile das Bett des Sterbenden. Beethoven fixierte die Männer unbeweglichen Auges, indem er mit der Hand einige unverständliche Zeichen machte. Tief erschüttert verließ Schubert das Gemach. Als er mit Lachner und Randhartinger von Beethovens Begräbnis zurückkehrte, dem er als einer der 38 Fackelträger beigewohnt, traten die Freunde in eine Weinstube auf der Mehlgrube. Schubert ließ die Gläser füllen und leerte auf das Andenken des großen Toten das erste Glas, das zweite aber zur Erinnerung an den, der ihm von den Dreien zuerst nachfolgen würde. Ein Jahr später sollte ihm dies Schicksal, aber auch die Ehre und die Erfüllung des Wunsches zu teil werden, neben Beethoven den ewigen Schlaf zu schlafen.

Wir haben bei der Thätigkeit Schuberts auf musikalisch-dramatischem Gebiet, die in den Jahren 1822 und 1823 gipfelt, im wesentlichen aber auch ihren Abschluß findet, etwas länger verweilen müssen und wenden uns nunmehr den übrigen, während dieses Zeitraumes entstandenen Kompositionen zu. — Was zunächst die Vokalmusik betrifft, so sind die Liedschöpfungen des Jahres 1822 weder zahlreich noch gerade bedeutend und wären hier nur etwa Goethes „Musensohn“ und „Willkommen und Abschied“, Mayrhofers „An Heliopolis“ und das Männerquartett „Geist der Liebe“ von Mathisson hervorzuheben. Dagegen ist 1823 das Geburtsjahr einer ganzen Menge hinreißend schöner Gesänge, von denen der Cyklus „Die schöne Müllerin“ nach Dichtungen des liebenswürdigen Romantikers und Hellasschwärmers Wilhelm Müller in erster Linie Erwähnung verdient. Eines Tages, so erzählt Kreißle von Hellborn, besuchte Schubert den Privatsekretär des Grafen Széchenyi, Herrn B. Randhartinger (späteren Hofkapellmeister), mit welchem er in freundschaftlichem Verkehr stand. Kaum hatte er das Zimmer betreten, als der Sekretär zum Grafen beschieden wurde.

Randhartinger entfernte sich sofort, den Tondichter bedeutend, daß er binnen kurzem zurück sein werde. Franz trat an den Schreibtisch, fand da einen Band Gedichte liegen, von denen er das eine und das andere durchlas, steckte das Buch zu sich und ging fort, ohne Randhartingers Rückkehr abzuwarten. Dieser vermißte alsbald nach seiner Zurückkunft die Gedichtsammlung und begab sich des anderen Tages zu Schubert, um das Buch abzuholen. Franz entschuldigte seine eigenmächtige Handlung mit dem Interesse, welches ihm die Gedichte eingeflößt hätten, und zum Beweis, daß er das Buch nicht fruchtlos mit sich genommen habe, präsentierte er dem erstaunten Sekretär die Komposition der ersten „Müllerlieder", die er zum Teil in der Nacht vollendet hatte.

Aus Spauns Memoiren erfahren wir des weiteren, daß unser Musiker mehrere Nummern des Cyklus als Kranker im Spital niederschrieb. — So entstand in echt Schubertscher Weise jene Novelle in Liedern, die, wie der Sohn des Dichters, Otfried Müller mit Grund hervorhebt, bei aller Schlichtheit des Ausdrucks die ergreifende und verklärende Gewalt einer Liebestragödie in sich schließt. Der wandernde Müllersbursche wird durch das Bächlein, das ihn geheimnisvoll lockend nach sich zieht, zu einer Mühle geleitet. Er sieht die schöne Müllerstochter und tritt als Knappe in ihres Vaters Dienst. Rasch entwickelt sich der Keim der Liebe zu hoffnungsreicher Blüte. Nummer 5—9 schildern ihr süßes Crescendo, ihr seliges Hangen und Bangen, 10—12 die kurze Zeit gesicherten Besitzes. Dann sticht ein hübscher Jäger den Müllerburschen bei dem Mädchen aus. Verzehrende Eifersucht, Schmerz über der Geliebten Treulosigkeit treiben ihn zur Verzweiflung, bis er in den flüsternden Wellen des Baches Ruhe und ewiges Vergessen findet. — Wie Schubert hier mit genialer Sicherheit die jedem Lied entsprechende Form verwendet, vom einfachsten Strophengesang bis zur freibehandelten musikalischen Scene, wie er durch eine aufs feinste abgestufte Deklamation, durch den Wechsel von Dur und Moll, durch ein tonmalerisches

Accompagnement von entzückendem Klangreiz jede Empfindungsnüance, aber auch den landschaftlichen Hintergrund wiederzugeben weiß, das wird ewig mustergültig bleiben. Welch' wundersame Steigerung von dem volkstümlich schlichten Wanderlied hinweg, mit welchem der Cyklus in unbefangenem Frohmut beginnt, bis zu dem heimlichen Herzklopfen in der „Danksagung an den Bach" („War es also gemeint", Nr. 4) und vollends dem leidenschaftlichen Ausbruch in Nr. 6 „Ich schnitt es gern in alle Rinden ein", deren Refrain „Dein ist mein Herz" all' den Jubel seliger Liebe in die Welt hinausjauchzt! Welch reines Glücksgefühl, welches Ausatmen wonnigster Empfindung in den Gesängen „Bächlein, laß dein Rauschen sein!" und „Meine Laute hab' ich gehängt an die Wand!" (Nr. 11 und 12). Und dann welch' ein Decrescendo von den in heißem Schmerz glühenden Nummern 16 und 17 „Die liebe und die böse Farbe" hinweg bis zu dem wehmutreichen Todesschlummerlied „Gute Ruh, thu' die Augen zu!"! Hier bewährt sich voll und ganz die Wahrheit der Sätze von Louis Köhler: Schubert erst löste die Liedweise von der Form des Allgemeinen und individualisierte sie. Seine Lieder sind durch und durch neu, in der Melodik wie in der Begleitung, in der Harmonik wie im ganzen Satz. Schuberts Melodie hat die Springkraft, das Quellende eines plötzlich natürlich Entstehenden und bewährt doch zugleich die höchste künstlerische Bildung. So war er zugleich naiv volksmäßiger und Kunst-Musiker; er sang die im Laufe langen geistigen Wachsens gewordene Tonsprache eines Beethoven *als empfangene Muttersprache*. Schuberts Melodie hat nicht das, was man musikstückartig nennen möchte, was auf musikalisch-rhythmisch und harmonisch im voraus zubereiteten Formenbeeten erwächst, sondern ein frei heraustönendes, für weitere Gefilde bestimmtes Wesen. So wie Schubert singt es aus dem Herzen im Walde und auf den Bergen, anders als im Zimmer, im häuslichen künstlerischen Kreis. Freiheit heißt hier das alles sagende Wort, Freiheit der persönlichsten Empfindung, wie sie

ein Beethoven zuerst in seinen symphonischen Partituren proklamiert hat. Schuberts Partitur des Liedes hat nur zwei Liniensysteme für den Klavierpart, aber welch neues Leben blüht uns selbst aus den schlichten, geschweige denn aus obligateren Begleitungen entgegen! Von den furchtbar kühnen Griffen der Erlkönigsoktaven hinweg bis zu dem tiefempfundenen, die poetische Grundstimmung unvergleichlich detaillierenden Accompagnement der Winterreise! — Im Druck erschienen die Müllerlieder, zu denen Moritz Schwind leider nicht zustande gekommene Vignetten zeichnen wollte, März 1824 bei Sauer und Leidesdorf zu Wien mit Dedikation an „Karl Freiherrn von Schönstein". — Auf der nämlichen Höhe stehen die ungefähr gleichzeitig entstandenen Lieder „Du bist die Ruh" (Gedicht von Friedr. Rückert), das wie aus Sonnenduft und Wellenschaum zusammengewobene „Auf dem Wasser zu singen", endlich die düstere Ballade „Der Zwerg" (Gedicht von Collin), in welcher Schubert besonders durch die Modulation eine erschütternde Wirkung erreicht. Wie plötzlich sich die letzterwähnte Dichtung zum musikalischen Bild in ihm wandelte, beweist die Thatsache, daß Schubert die Komposition ohne jegliche Vorbereitung aufs Papier hinwühlte und gleichzeitig an dem Gespräch eines Bekannten teilnahm, der gekommen war, ihn zu einem Spaziergang abzuholen.

Von Chorwerken fallen ins Jahr 1822 die As-dur-Messe, eine der hervorragendsten Kirchenkompositionen Schuberts, das zur Geburtstagsfeier des Kaisers Franz geschriebene „Volkslied" (Gedicht von Deinhardstein), für Chor und Orchester, der Frauenchor: „Gott in der Natur" und das Männerquartett: „Geist der Liebe", ins Jahr 1823 ein drittes Offertorium: „Salve regina", für Sopran- oder Tenor-Solo mit Streichquartett- oder Klavierbegleitung op. 153.

Nicht so reichhaltig erscheint die Ausbeute dieses Zeitraums auf instrumentalem Gebiet, auf dem wir außer einigen Tänzen bloß die unvollendete H-moll-Symphonie namhaft zu

machen haben. Hätte Schubert freilich nichts geschrieben als dieses Fragment, so würde er den Meistern des symphonischen Stils beizuzählen sein. Denn in den beiden, verhältnismäßig knapp geformten Sätzen, aus denen das Bruchstück besteht, waltet eine Magie romantischer Stimmung, die nur bei unserem Musiker selbst ihres gleichen findet. „Wenn nach den paar einleitenden Takten des Allegro Klarinette und Oboe unisono ihren süßen Gesang über dem ruhigen Gemurmel der Geigen anstimmen, da kennt auch jedes Kind den Komponisten, und der halbunterdrückte Ausruf „Schubert!“ summt flüsternd durch den Saal. Er ist noch kaum eingetreten, aber es ist, als kennte man ihn am Tritt, an seiner Art, die Thürklinke zu öffnen. Erklingt nun gar auf jenen sehnsüchtigen Mollgesang das kontrastierende G-dur-Thema der Violoncelle, ein reizender Liedsatz von fast ländlerartiger Behaglichkeit, da jauchzt jede Brust, als stände er nach langer Entfernung leibhaft mitten unter uns. Dieser ganze Satz ist ein süßer Melodienstrom, bei aller Kraft und Genialität so kryſtallhell, daß man jedes Steinchen auf dem Boden sehen kann. Und überall dieselbe Wärme, derselbe goldene, blättertreibende Sonnenschein! Breiter und größer entfaltet sich das Andante. Töne der Klage und des Zornes fallen nur vereinzelt in diesen Gesang voll Innigkeit und ruhigen Glückes, mehr effektvolle musikalische Gewitterwolken, als gefährliche der Leidenschaft. Als könnte er sich nicht trennen von dem eigenen süßen Gesang, schiebt der Komponist den Abschluß des Adagios weit, ja allzuweit hinaus. Man kennt diese Eigentümlichkeit Schuberts, die den Totaleindruck mancher seiner Tondichtungen abschwächt. Auch am Schlusse des Andantes scheint sein Flug sich ins Unabsehbare zu verlieren, aber man hört doch noch immer das Rauschen seiner Flügel. Bezaubernd ist die Klangschönheit der beiden Sätze. Mit einigen Horngängen, hie und da einem kurzen Klarinett- oder Oboe-Solo auf der einfachsten natürlichsten Orchester-Grundlage gewinnt Schubert Klangwirkungen, die kein Raffinement der Wagnerschen Instrumentierung er-

reicht." (Hanslick.) — 40 Jahre lang hatten diese musikalischen Kleinodien verschollen im Staub gelegen, bis sie Hofkapellmeister Herbeck im Besitz Anselm Hüttenbrenners entdeckte und mit dessen Erlaubnis 1865 in einem Gesellschaftskonzert der Wiener Musikfreunde zur ersten Aufführung brachte. Die Hörer schwelgten in Entzücken und seither gehört das Fragment zum Grundstock des Repertoirs aller größeren Konzertinstitute, kaum weniger oft aufgeführt und beliebt als des Meisters herrliche C-dur-Symphonie.

Abermals in Ungarn und der Steyermark.

(1824 und 1825.)

Anfangs 1824 finden wir unseren Künstler in höchst gedrückter Gemütsstimmung, deren Ursache ebenso sehr in andauerndem Unwohlsein, namentlich öfteren Blutwallungen und Schwindelanfällen, als in moralischen Leiden, mannigfachen Enttäuschungen bezüglich des Erfolges seiner Arbeiten, dem Fernsein guter Freunde, wohl auch nagendem Liebesgram zu suchen ist. „Mit einem Wort," schreibt er unterm 31. März 1824 an den damals in Italien befindlichen Leop. Kupelwieser, „ich fühle mich als den unglücklichsten, elendesten Menschen auf der Welt. Denke dir einen Menschen, dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will, und der aus Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter statt besser macht; denke dir einen Menschen, sage ich, dessen glänzende Hoffnungen zu nichte geworden sind, dem das Glück der Liebe und Freundschaft nichts bietet als höchstens Schmerz, dem Begeisterung (wenigstens anregende) für das Schöne zu schwinden droht, und frage dich, ob das nicht ein elender, unglücklicher Mensch ist. Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie nimmer und nimmermehr, so kann ich jetzt wohl alle Tage sagen, denn jede Nacht, wenn ich schlafen geh', hoff' ich nicht mehr

zu erwachen, und jeder Morgen kündet mir neu den gestrigen Gram. So freude- und freundelos verbringe ich meine Tage, wenn nicht manchmal Schwind mich besuchte, und mir einen Strahl jener vergangenen süßen Tage zuwendete.".

Auch der beständige Geldmangel mußte peinlich auf Schuberts Seele wirken. Waren doch all seine Versuche, auf der Bühne festen Fuß zu fassen, gescheitert. Was die Lieder betrifft, so zeigten sich zwar die Verleger nicht abgeneigt, solche herauszugeben. Allein sie beuteten die zahlreichen kritischen Stimmen, welche Schuberts Lieder als zu wenig sangbar, zu schwer und schwülstig darstellten, nach Kräften aus, um die Honorare auf ein Minimum herabzudrücken, und verhielten sich anderen Werken gegenüber vollends spröde. — Unter solchen Umständen war es als eine Gunst des Schicksals zu betrachten, daß Schubert durch seine Stellung als Hauslehrer bei der Familie Esterhazy Mai 1824 für den ganzen Sommer und Herbst dieses Jahres abermals nach Zelész geführt und wenigstens vorübergehend der Sorge um seine Existenz entrissen wurde. Heiter und lebensfreudig lauteten freilich auch seine ungarischen Briefe nicht. „Was sollten wir auch mit dem Glück anfangen," schreibt er den 21. Sept. 1824 mit bitterer Ironie an den gleich ihm von schmerzlichen Erfahrungen heimgesuchten Freund Schober, „da Unglück noch der einzige Reiz ist, der uns übrig bleibt. Wären wir nur beisammen, du, Schwind, Kuppel (Kupelwieser) und ich, es sollte mir jedes Mißgeschick nur leichte Ware sein, so aber sind wir getrennt, jeder in einem anderen Winkel und das ist eigentlich mein Unglück. Ich möchte mit Goethe ausrufen: Wer bringt mir eine Stunde jener holden Zeit zurück! Jener Zeit, wo wir traulich beisammen saßen, und jeder seine Kunstkinder den andern mit mütterlicher Scheu aufdeckte, das Urteil, welches Liebe und Wahrheit aussprechen würden, nicht ohne Sorge erwartend, jener Zeit, wo einer den andern begeisterte und ein vereintes Streben nach dem Schönsten alle beseelte. Nun sitz' ich allein hier im tiefen Ungarlande, in das ich

mich leider zum zweitenmale locken ließ, ohne auch nur einen Menschen zu haben, mit dem ich ein gescheites Wort reden könnte."

Fassen wir übrigens die Kompositionen ins Auge, welche eben diesem Aufenthalt in Ungarn ihr Dasein verdanken, so erscheinen Schuberts Klagen über das gottverlassene Land fast wie ein Unrecht gegen seinen eigenen Genius. Denn auch diesmal erhob sich derselbe nicht nur triumphierend über jedes äußere Hemmnis, sondern empfing gerade durch die dortigen Verhältnisse fruchtbarste Anregungen. Nun entstanden Schuberts schönste Klavierstücke zu vier Händen, das große Duo in C-dur, das wie eine verkappte Symphonie klingt und daher auch von Joachim und Liszt für großes Orchester gesetzt wurde, die Variationen über ein Originalthema in As-dur op. 35, die B-dur-Sonate op. 36.

Noch vor seinem Abgang nach Zelész hatte der Komponist das reizende, wiederum im hellsten Farbenglanz der Romantik prangende Oktett für Streich- und Blasinstrumente op. 166 beendigt und ließ demselben jetzt die Streichquartette in A-moll, Es-dur und E-dur folgen. Von letzteren trägt besonders das A-moll-Quartett den Stempel seines ungarischen Ursprungs deutlich genug an der Stirne. Schon in dem schwärmerischen ersten Satz mit seinen langgezogenen Orgelpunkten und dem zauberisch wirkenden Wechsel von Moll und Dur, sowie in dem schlichtinnigen Andante machen sich nationale Klänge bemerkbar und vollends wie ungarische Volksweisen klingen die Melodien der mazurkaartigen Menuett und des keck dahinstürmenden Finales. — Das Duo für Klavier und Flöte op. 160, eine Sonate für Pianoforte und Harfe, endlich eine ganze Anzahl Tänze gehören gleichfalls dieser Zeit an. — Aber auch Schuberts Vokalmusik sollte unter dem Einfluß der musikalischen Geselligkeit in Zelész einen ihrer duftreichsten Sprößlinge treiben. In den ersten Tagen des September 1824 forderte die Gräfin Esterhazy eines Morgens während des Frühstücks Schubert auf, de la Motte

Fouqués „Gebet vor der Schlacht“ („Du Urquell aller Güte“) für das Hausquartett in Musik zu setzen. Schubert entfernte sich mit dem Buch und noch am Abend des nämlichen Tages sangen die beiden Komtessen, Baron von Schönstein und der Graf die umfängliche Komposition aus dem kaum trocken gewordenen Manuskript heraus vom Blatt. Die in zehn Stunden entstandene Tondichtung erregte allgemeine Bewunderung und gehört in der That zu des Musikers tiefstempfundenen und melodiösesten Vokalwerken. Ob das sowohl für eine Singstimme wie als Männerquartett bearbeitete Lied „Der Gondelfahrer“ ebenfalls in Ungarn entstand, wissen wir nicht bestimmt, wohl aber, daß dasselbe aus dem Jahre 1824 datiert und zu Wien rasch ein Lieblingsstück in Privatgesellschaften wurde.

Heiterer, lebensfroher tritt uns Schubert im Jahre 1825 entgegen, in welchem dem Künstler nicht bloß bessere Gesundheit, sondern auch die Freude beschieden war, seinem geliebten Oberösterreich einen neuen und noch länger andauernden Besuch abzustatten. Wiederum war es Vogl, der die Initiative ergriff und Schubert einlud, ihm in die Berge zu folgen. Schon am 31. März verreiste der Sänger nach Stadt Steyr, wo er wie gewöhnlich bei Paumgartner Quartier nahm, während Schubert Ende Mai daselbst anlangte und bei Schellmanns abstieg. Zunächst blieben die beiden Freunde übrigens bloß vier Tage zusammen in Steyr und begaben sich dann nach Gmunden, wo sie sechs Wochen verweilten. Hierauf gings nach Steyr zurück und von dort aus nach Gastein, sowie Ende September nach Linz und Steyeregg, wo Schubert sich auf dem Gut des Grafen Weißenwolf acht Tage aufhielt. Über den ersten Teil der Reise geben uns zwei Briefe unseres Komponisten, welche Rob. Schumann zuerst in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (Bd. X., Nr. 10 und 11) veröffentlicht hat und von denen der eine unterm 25. Juli an die Eltern, der andere unterm 12. Sept. 1825 an Bruder Ferdinand gerichtet ist, die interessantesten Aufschlüsse. Sie spiegeln

besonders Schuberts Naturschwärmerei schön wieder und bilden in dieser Hinsicht eine Art Seitenstück zu den zahlreichen Gesängen, in denen uns der unübertreffliche musikalische Landschaftsmaler entgegentritt. Wie anschaulich ist, um wenigstens einiges hervorzuheben, die Stelle, wo Schubert an den Bruder Ferdinand über die Fahrt nach Gmunden berichtet: „Ungefähr eine Stunde von Neumarkt wird die Gegend wunderschön. Der Wallersee, welcher rechts von der Straße sein helles blaugrünes Wasser ausbreitet, belebt diese anmutige Gegend auf das herrlichste. Die Lage ist sehr hoch und von nun an geht es immer abwärts bis nach Salzburg. Die Berge steigen immer in die Höhe, besonders ragt der fabelhafte Untersberg wie zauberhaft aus den übrigen hervor. Die Dörfer zeigen Spuren von ehemaligem Reichtum. An den gemeinsten Bauernhäusern findet man überall marmorne Fenster- und Thürstücke, auch sogar manchmal Stiegen von rotem Marmor. Die Sonne verdunkelt sich und die schweren Wolken ziehen über die schwarzen Berge wie Nebelgeister dahin; doch berühren sie den Scheitel des Unterbergs nicht, sie schleichen an ihm vorüber, als fürchteten sie seinen grauenvollen Inhalt. Das weite Thal, welches mit einzelnen Schlössern, Kirchen und Bauernhöfen wie angesäet ist, wird dem entzückten Auge immer sichtbarer. Türme und Paläste zeigen sich nach und nach; man fährt endlich an dem Kapuzinerberg vorbei, dessen ungeheure Felswand hart an der Straße senkrecht in die Höhe ragt und fürchterlich auf den Wanderer herabblickt. Der Untersberg mit seinem Gefolge wird riesenhaft, ihre Größe will uns fast erdrücken. Und nun geht es durch einige herrliche Alleen in die Stadt selbst hinein. Festungswerke aus lauter Quadersteinen umgeben diesen so berühmten Sitz der ehemaligen Churfürsten. Die Thore der Stadt verkünden mit ihren Inschriften die verschwundene Macht des Pfaffentums. Lauter Häuser von vier bis fünf Stockwerken erfüllen die ziemlich breiten Gassen und an dem wunderlich verzierten Hause des Theophrastus Paracelsus vorbei geht es über die Brücke der

Salzach, die trüb und dunkel mächtig vorüberbraust. Die Stadt selbst machte einen etwas düsteren Eindruck auf mich, indem trübes Wetter die alten Gebäude noch mehr verfinsterte, und überdies die Festung, die auf dem höchsten Gipfel des Mönchsberges liegt, in allen Gassen der Stadt ihren Geistergruß herabwinkt." Und weiterhin heißt es über das hintere Salzburgerthal: „Dir die Lieblichkeit dieses Thales zu beschreiben, ist beinahe unmöglich. Denke dir einen Garten, der mehrere Meilen im Umfange hat, in diesem unzählige Schlösser und Güter, die aus den Bäumen heraus- oder durchschauen, denke dir einen Fluß, der sich auf die mannigfachste Weise durchschlängelt, denke dir Wiesen und Äcker, wie ebensoviele Teppiche von den schönsten Farben, dann die herrlichen Matten, die sich wie Bänder um sie herumschlingen, und endlich stundenlange Alleen von ungeheuren Bäumen, dieses alles von einer unabsehbaren Reihe von den höchsten Bergen umschlossen, als wären sie die Wächter dieses himmlischen Thals, denke dir dieses, so hast du einen schwachen Begriff von seiner unaussprechlichen Schönheit." Voll pantheistischer Poesie ist vollends die Stelle in der Zuschrift an die Eltern, wo Schubert auf Bruder Ferdinands etwas ängstliche und selbstquälerische Gemütsart anspielend sagt: „Den Ferdinand und seine Frau samt Kindern lasse ich schönstens grüßen. Er kriecht vermutlich noch immer zum Kreuz (ein Wiener Gasthaus) und kann Dornbach nicht los werden; auch wird er gewiß schon wieder 77 mal krank gewesen sein und neunmal sterben zu müssen geglaubt haben, als wenn das Sterben das schlimmste wäre, was uns Menschen begegnen könnte. Könnte er nur einmal diese göttlichen Berge und Seen schauen, deren Anblick uns zu erdrücken oder zu verschlingen droht, er würde das winzige Menschenleben nicht so sehr lieben, als daß er es nicht für ein großes Glück halten sollte, der unbegreiflichen Kraft der Erde zu neuem Leben wieder anvertraut zu werden." —

Aber nicht nur die Natur, auch die lieben Menschen thaten es aufs neue dem Herzen unseres Künstlers an und wiegten

ihn in jene behagliche, genußfrohe Stimmung, in der wir für alles Gute doppelt empfänglich sind. So berichtet er den Eltern über die herzliche Aufnahme, die ihm bei Trawegers und Oberamtmann Schiller zu teil wurde: „Ich war sechs Wochen in Gmunden, dessen Umgebungen wahrhaft himmlisch sind, und mich, sowie ihre Einwohner, besonders der gute Traweger, innigst rührten und mir sehr wohlthaten. Ich war bei Traweger wie zu Hause, höchst ungeniert. Bei nachheriger Anwesenheit des Herrn Hofrat Schiller, der der Monarch des ganzen Salzkammerguts ist, speisten wir (Vogl und ich) täglich in seinem Hause und musizierten sowohl da, als auch in Tragwegers Hause sehr viel. Besonders machten meine neuen Lieder aus Walter Scotts ‚Fräulein am See' sehr viel Glück. Auch wunderte man sich sehr über meine Frömmigkeit, die ich in einer Hymne an die heilige Jungfrau ausgedrückt habe, und die, wie es scheint, alle Gemüter ergreift und zur Andacht stimmt. Ich glaube, das kommt daher, weil ich mich zur Andacht nie forciere und außer, wenn ich von ihr unwillkürlich übermannt werde, nie dergleichen Hymnen oder Gebete komponiere, dann aber ist sie auch gewöhnlich die rechte und wahre Andacht." — Köstlich humoristisch klingt die Stelle aus einem am 21. Juli 1825 verfaßten Brief an Jos. Spaun, den ehemaligen Konviktskameraden, den er in seiner Heimat Linz nicht antraf, weil er kurz zuvor als Bankal-Assessor nach Galizien versetzt worden war: „Du kannst dir denken, wie sehr mich das ärgern muß, daß ich in Linz einen Brief an dich schreiben muß — nach Lemberg. Hol' der Teufel die infame Pflicht, die Freunde auseinander reißt, wenn sie kaum aus dem Kelch der Freundschaft genippt haben. Da sitz ich in Linz und schwitz' mich halb tot in dieser schändlichen Hitz. Habe ein Heft neuer Lieder und du bist nicht da. Schämst du dich nicht? Linz ist ohne dich wie ein Leib ohne Seele, wie ein Reiter ohne Kopf, wie eine Suppe ohne Salz. Wenn nicht der Jägermaier gutes Bier hätte, und auf dem Schloßberg ein passabler Wein zu haben wäre, so müßte ich

mich auf der Promenade aufhängen aus Schmerz über die entfloh'ne Linzer Seele. Du siehst, daß ich ordentlich ungerecht werde gegen das übrige Linztum, indem ich doch in deiner Mutter Hause, in der Mitte deiner Schwestern, des Ottenwalt und Max (Schwager und Bruder Spauns) recht vergnügt bin und aus den Leibern manches noch anderen Linzers der Geist herauszublitzen scheint. — Übrigens lasse dir kein graues Haar wachsen, daß du so weit von uns bist; biete dem einfältigen Schicksal Trotz, laß dein weiches Gemüt wie einen Blumengarten erblühen, daß du in dem kalten Norden Wärme des Lebens verbreiten und deine göttliche Abkunft beurkunden mögest." — Anfangs Oktober erst kehrte Schubert mit Gahy, den er in Linz getroffen, nach Wien zurück, während Vogl sich nach Italien begab, um für sein Gichtleiden daselbst Heilung zu suchen und im Frühjahr 1826 unmittelbar nach seiner Rückkehr mit seiner Schülerin Kunegunde Rosas, der Tochter des ehemaligen Galeriedirektors am Belvedere zu Wien Hochzeit zu feiern.

Von den Kompositionen, welche das fröhliche Reisejahr 1825 zeugte, wurden die Schuberts hoher Gönnerin, der Gräfin Sophie von Weißenwolf als op. 52 zugeeigneten Gesänge aus Walter Scotts „Fräulein am See" bereits erwähnt. Sie entstanden noch vor Schuberts Abreise nach Oberösterreich und wurden den 30. März, am Vorabend des Tages, an welchem Vogl Wien verließ, von diesem im Hause der berühmten Hofschauspielerin Sophie Müller, wo Schubert, Jenger, Vogl öfters zu Besuch waren, zum erstenmal gesungen. Neben dem weihevollen „Ave Maria" sind besonders Ellens zweiter Gesang „Jäger, ruhe von der Jagd", welches der Komponist aus einem einfachen Hornmotiv entwickelt, das in seiner Schlichtheit ergreifende dreistimmige Grablied der Frauen und Mädchen „Coronach" (Nr. 4), und Normanns Gesang (Nr. 5) hervorzuheben. — Würdig reihen sich diesem farbenprächtigen, den üppigsten Duft der Hochlandsromantik ausströmenden Strauß die beiden Gesänge „Heim-

weh" und „Allmacht" von Ladislaus Pyrker an. Schubert traf mit letzterem in Gastein zusammen und erhielt so die natürliche Veranlassung, einige seiner Gedichte in Töne umzusetzen. Die „Allmacht" („Groß ist Jehovah der Herr") stellt sich als eine der schwungvollsten Hymnen unseres Komponisten dar, als das unmittelbare Produkt jener Naturbegeisterung, welche die felsumkränzten Seen Oberösterreichs, der feierliche Anhauch des Hochgebirges in seiner Seele weckten. Des fernern seien erwähnt „Die junge Nonne" von Craigher, sowie die zahlreichen, in diesen Zeitraum fallenden Lieder von Ernst Schulze, dem bekannten Dichter der „bezauberten Rose", dessen Individualität mit ihrer eigenartigen Mischung von Zartheit und Sentimentalität Schubert musikalisch musterhaft verkörpert hat.

Von Klavierwerken gehören hierher die in Gastein vollendete A-moll-Sonate op. 42, wohl die bedeutendste der bisherigen Sonatenschöpfungen, in den Außensätzen sich steigernd bis zu titanischem Kraftgefühl, in dem variirten Andante und in dem Scherzo voll Mondenglanz und Waldesduft, ferner die vierhändigen Märsche op. 55 und 66, mit denen Schubert den Tod des Kaisers Alexanders von Rußland und die Thronbesteigung seines Nachfolgers Nikolaus feierte.

Während unser Musiker für einzelne der genannten Werke wenigstens mäßig honoriert wurde, so z. B. für die Gesänge aus dem „Fräulein am See" mit 500 fl. W.-W., beweist ein zu eben dieser Zeit von Herrn Hüther, dem Inhaber der Verlagshandlung Pennauer zu Wien an ihn gerichteter Brief, wie sonderbar Schuberts künstlerische Bedeutung auch damals noch taxiert wurde. „Ich bitte Sie," heißt es darin, wiederum mit Bezug auf Walter Scottsche Lieder, „mir den genauesten Preis als Anfänger zu machen und überzeugt zu sein, daß ich mein möglichstes zur Ausstattung einer sehr schönen Ausgabe und Verbreitung Ihrer Kompositionen beitragen werde."

Letzte Lebensjahre und Ausgang.
(1826—1828.)

Anfangs des Jahres 1826 erhielt Schubert noch einmal Anlaß, sich um eine einträgliche Stelle zu bewerben. Nachdem Salieri am 7. Mai 1825 mit Tod abgegangen und Eybler an seine Stelle als Hofkapellmeister gewählt worden war, handelte es sich um die Wiederbesetzung des Vicekapellmeisteramtes bei der kaiserlichen Hofkapelle. Unter den Bewerbern trat neben Seyfried, Gyrowetz, Konr. Kreutzer, Joachim Hofmann, Anselm Hüttenbrenner, Wenzel Würfel, Franz Gläser auch Schubert auf. Doch kam er nicht einmal in die engere Wahl und es wurde der Posten mit 1000 Gulden Gehalt und 200 Gulden Wohnungsentschädigung dem Komponisten der Schweizerfamilie Jos. Weigl übertragen. „Gern," so soll sich unser Musiker nach Spauns Überlieferung in seiner bescheidenen Weise geäußert haben, „gern hätte ich diese Stelle erhalten mögen; da sie aber einem so würdigen Mann wie Weigl verliehen wurde, muß ich mich wohl damit zufrieden geben." — Über den Versuch Schuberts, sich die im nämlichen Jahre 1826 vakant gewordene Dirigentenstelle am Kärnthnerthortheater zu verschaffen, sind wir nicht in zuverlässiger Weise unterrichtet. Nach einer Überlieferung Schindlers war die von Schubert als Prüfungsarbeit komponierte Opernscene für Nanette Schechner so unpraktisch geschrieben, daß die Sängerin ihn dringend um Kürzungen und Vereinfachung der Begleitung bat und, da der Komponist hartnäckig jede Änderung verweigerte, die herrliche Stimme vom Orchester vollständig erdrückt wurde. Dagegen behauptet Jos. Hüttenbrenner, die Sängerin sei mit der „wunderschönen Arie" des Tondichters sehr zufrieden gewesen und dessen Anstellung lediglich an Theater-Intriguen gescheitert.

Aus der vorhandenen Korrespondenz geht hervor, daß Schubert 1826 mit verschiedenen auswärtigen Verlegern Verbin-

dungen angeknüpft hatte, so mit Schott in Mainz, Probst und Breitkopf & Härtel zu Leipzig, daß dieselben übrigens immer wieder den Wunsch betonten, der Komponist möge dem Spieler keine zu großen Schwierigkeiten bereiten und dem Fassungsvermögen der Zuhörer gebührende Rücksicht schenken.

Noch 1822 hatte „die Gesellschaft der Musikfreunde" zu Wien Schuberts Bewerbung als ausübendes Mitglied für den Violinpart abgewiesen, weil statutengemäß nur Dilettanten, nicht aber solche Personen zugelassen werden könnten, die von der Musik leben. Nun, Ende 1826, sandte ihm der Gesellschaftsausschuß ein Geschenk von einhundert Gulden Conv.-M. nebst verbindlichem Dankschreiben für seine wiederholten Beweise der Teilnahme und in Anerkennung seines „ausgezeichneten Talentes als Tonsetzer".

Alles, was wir sonst von Schubert Lebensgeschichtliches aus dem Jahre 1826 wissen, bezieht sich auf schöpferische Thaten. Außer den Skizzen einer Oper „Der Graf von Gleichen", für die ihm Ed. Bauernfeld den Text geliefert, sind es lediglich Kammermusikwerke und Lieder, die hier in Betracht fallen. Diese aber zählen insgesamt zum vollendetsten, was der Meister überhaupt hervorgebracht hat.

Beginnen wir mit den Instrumentalarbeiten, so möchte die Frage schwer zu entscheiden sein, welcher hier der Preis gebühre, ob den beiden gewaltigen Streichquartetten in D-moll und G-dur op. 163, oder dem wohllauttriefenden B-dur-Trio für Klavier, Geige und Violoncell op. 99, oder endlich dem phantastisch-kühnen Rondo in H-moll für Violine und Pianoforte op. 70. — Die zwei Quartette verhalten sich gewissermaßen gegensätzlich: während in demjenigen aus G-dur der Tonart entsprechend kühner Thatendrang, hellste Daseinslust pulsiert, beherrscht das D-moll-Quartett der Gedanke an den Tod, die Vorstellung von der Vergänglichkeit alles Schönen. Das Thema des Andante bildet hier bekanntlich die Liedmelodie: „Der Tod und das Mädchen", durch deren Veränderungen es bald wie Geisterhauch, bald wie

Gesäusel der Lüfte aus Elysium weht. Dagegen illustrieren der erste und der letzte Satz das rasch verbrausende Leben, das, kaum genossen, dahinwelkt gleich der sturmgeknickten Blume des Feldes. Wie Schubert diese Gebilde hervorzauberte, beweist die Thatsache, daß er das enorm lange G-dur-Quartett, dessen Reichtum einem anderen Komponisten Stoff für ein Dutzend Werke gegeben hätte, vom 20. bis 30. Juni 1826, also in zehn Tagen vollendete.

Von öffentlichen Aufführungen der beiden Quartette bei Schuberts Lebzeiten ist nichts bekannt. Dagegen wissen wir, daß die dem Komponisten befreundeten Brüder Karl und Franz Hacker (Violine und Viola), der Geiger Franz Hauer und der Cellist des Hofoperntheaters Bauer unter Schuberts Leitung und in Gegenwart Randhartingers und Holzapfels am 29. Jan. 1826 in Hackers Wohnung das D-moll-Quartett zum erstenmal durchprobierten und den 1. Februar gleichen Jahres das Werk bei Hofkapellsänger Jos. Bart zu allgemeiner Bewunderung vortrugen. — Das B-dur-Trio fesselt ebenso sehr durch seine überschwängliche Melodik als durch den Reiz des Klangkolorits, das der Tondichter hier besonders vermittelst feinsinniger Gegenüberstellung von Streichinstrumenten und Klavier aufs mannigfachste abzustufen weiß. Von dem ein Jahr später entstandenen Es-dur-Trio unterscheidet sich die Komposition, wie Schumann treffend hervorhebt, wesentlich. „Der erste Satz, der dort tiefen Zorn und wiederum überschwängliche Sehnsucht, ist hier anmutig, vertrauend, jungfräulich; das Adagio, das dort ein Seufzer, der sich bis zur Herzensangst steigern möchte, ist hier ein seliges Träumen, ein Auf- und Niederwallen schön menschlicher Empfindung. — Mit einem Wort, das Trio in Es-dur ist mehr handelnd, männlich, dramatisch, unseres dagegen leidend, weiblich, lyrisch.“ — In ein wahres Labyrinth phantastisch verschlungener Tonarabesken verstrickt den Hörer vollends das H-moll-Rondo für Geige und Klavier, in welchem gleich die Einleitung zu Schuberts genialsten Inspirationen gehört.

Was die Gesänge betrifft, so ist hier in erster Linie der „Winterreise“ zu gedenken, von welcher der größere Teil, d. h. 14 Nummern, 1826 niedergeschrieben wurden, während die zehn letzten allerdings erst im folgenden Jahr entstanden. In Spauns Memoiren findet sich darüber folgender interessante Passus: „Schubert war durch einige Zeit düster gestimmt und schien angegriffen. Auf meine Frage, was in ihm vorgehe, sagte er zu mir: ‚Ihr werdet es bald hören und begreifen.‘ Eines Tages sagte er zu mir: ‚Komm heute zu Schober, ich werde euch einen Cyklus schauerlicher Lieder vorsingen, ich bin begierig zu sehen, was ihr dazu sagt. Sie haben mich mehr angegriffen, als dies je bei anderen Liedern der Fall war.‘ Er sang uns nun mit bewegter Stimme die ganze Winterreise durch. Wir waren durch die düstere Stimmung dieser Lieder ganz verblüfft, und Schober sagte endlich, es habe ihm nur ein Lied darunter gefallen, nämlich der Lindenbaum. Schubert sagte hierauf: ‚Mir gefallen diese Lieder mehr, als alle anderen, und sie werden euch auch noch gefallen.‘ Und er hatte Recht, denn bald waren wir begeistert von diesen wehmütigen Liedern, die Vogl unübertrefflich vortrug. — Sie waren sein eigentlicher Schwanengesang.“

Auch Mayrhofer konstatiert in seinen „Erinnerungen“ die düster umwölkte Stimmung Schuberts, aus welcher die Lieder der „Winterreise“ hervortrieben, während Schober nichts von jenem Trübsinn wissen will und allerdings festgestellt ist, daß unser Künstler nach Vollendung des ersten Teils seines Liederstrauses eine Zeit lang fröhlich in Graz verbrachte und den zweiten erst nach seiner Rückkehr fertig stellte. Erschienen sind die Gesänge gleichfalls in zwei Abteilungen Jan. 1828 und Jan. 1829 bei Tobias Haslinger zu Wien, der nach einer Mitteilung Franz Lachners für die sechs ersten Nummern 6 fl. W.-W. bezahlt haben soll. — Bewunderungswürdig erscheint hier vor allem, wie Schubert in den 24 Liedern, aus denen sich die Herzensgeschichte des unglücklich Liebenden zusammensetzt, den Stimmungston zu variiren verstand. Von

wehmütiger Erinnerung an verrauschte, glückliche Zeit steigert sich das Gefühl des Verlassenen bis zu düsterer Verzweiflung, ja wahnsinndurchzuckter Apathie. Letztere gewinnt namentlich in Gesängen wie „Der Wegweiser", „Das Wirtshaus", „Der Leiermann" in Tönen Ausdruck, deren tragische Gewalt uns das Herz zusammenschnürt, während elegische Trauer und heißer Liebesschmerz in Liedern wie „Gute Nacht", „Der Lindenbaum", „Die Post" zu nicht weniger vollendeter Darstellung gelangt sind. Dabei zeigt die Form durchschnittlich noch knappere Gestalt denn in den Müllerliedern: ja in einfachsten Strophengesängen öffnen sich vor dem Hörer Abgründe des Herzwehs, deren Tiefe kein Senkblei mißt. Auf engsten Raum zusammengedrängt gewinnt der lyrische Ausdruck hier eine Schlagfertigkeit, das Accompagnement eine tonmalerische Prägnanz, die auch das spätere, wesentlich auf bedeutsame Deklamation und reich detaillierenden Klaviersatz ausgehende Schumannsche Lied nicht übertroffen hat. Man denke, um nur einige wenige Beispiele zu erwähnen, an jene herzbeklemmenden Melismen in der „Wasserflut" Nr. 6, an die schneidig scharfen Figuren in Nr. 2 „Die Wetterfahne", an das unheimliche Geflatter des Klaviersatzes in Nr. 15 „Die Krähe" oder endlich das süße Rauschen der Zweige im „Lindenbaum" Nr. 5.

Unter den übrigen Liedern des Jahres 1826 finden wir namentlich die Dichter Shakespeare, Schulze und J. G. Seidl vertreten. Was Schubert aus den Liedern des letztgenannten, meist weichlichen und rührseligen österreichischen Poeten zu machen verstand, das zeigen Gesänge wie „Das Zügenglöcklein", „Der Wanderer und Der Mond", das wundervolle „Sehnsucht" oder die Männerquartette „Grab und Mond", „Nachthelle" und „Nachtgesang im Walde". Indem der Komponist letzteren durch vier Hörner begleiten läßt, gewinnt er eine Kraft der koloristischen Stimmung, ein romantisches Helldunkel, das berückend wirkt. Eines der schlagendsten Beispiele für die Spontaneität des Schubertschen Produzierens, für jenes Hellsehen, von dem

früher die Rede war, bietet uns die Entstehungsgeschichte des bekannten „Ständchens“ „Horch auf die Lerch im Ätherblau“, dessen erste Strophe Shakespeares Cymbeline entnommen ist, während Fr. Keil die zweite und dritte hinzugedichtet hat. „Schubert — so vernahm Kreißle von Franz Doppler — befand sich eines Sonntags im Sommer 1826 mit mehreren Bekannten von Pötzleinsdorf aus auf dem Heimweg nach der Stadt, als er beim Wandern durch Währing Freund Tieze in dem Gasthausgarten „Zum Biersack“ an einem Tisch sitzend sah. Die Gesellschaft beschloß daher, ebenfalls Rast zu machen. Tieze hatte ein Buch vor sich liegen, in welchem Schubert alsbald zu blättern begann. Plötzlich hielt er inne, und auf ein Gedicht zeigend, äußerte er: ‚Mir fällt da eine schöne Melodie ein, hätte ich nur Notenpapier bei mir!‘ Doppler zog nun auf der Rückseite eines Speisezettels die entsprechenden Linien, und in der Mitte eines durch Harfenisten, Kegelschieber und hin und her eilende Kellner verursachten echten Sonntagstumultes schrieb Schubert das reizende Liedchen auf.“

Das Jahr 1827 sollte Schubert noch einmal von Wien nach der schönen Steyermark entführen und ihm in deren Hauptstadt unter dem Einfluß zwanglos froher Geselligkeit und reichen Naturgenusses das Herz aufgehen lassen wie kaum je zuvor. In Graz lebte der Advokat Dr. Karl Pachler, seit 1816 verehelicht mit der ebenso schönen und geistvollen wie kunstsinnigen Marie Leopoldine Koschak, Tochter des Dr. Albert Koschak, eines als Musikfreund und Kunstmäcen weithin bekannten Mannes. Frau Pachler spielte so vorzüglich Klavier, daß ihr Beethoven, der sie 1817 zu Wien kennen lernte, das ehrenvollste Zeugnis über den Vortrag seiner Sonaten erteilte und Zeitlebens mit der Familie in freundschaftlicher Verbindung blieb. 1827 wurde der Meister von Pachlers zu Besuch erwartet, als der Tod seinem Dasein ein Ende machte. An seiner Stelle erschien einige Monate später, anfangs September, Franz Schubert, für dessen Kunst das Pach-

lersche Ehepaar nicht weniger schwärmerisch eingenommen war und den es schon ein Jahr früher dringend zu sich eingeladen hatte. Die Veranlassung dazu gab der im Hause wohlbekannte Freund Schuberts Johann Baptist Jenger, ein trefflicher Klavierspieler und Begleiter der Lieder unseres Komponisten, mit welchem Frau Dr. Pachler öfters musizierte. Da Jenger 1826 von seinen Amtsgeschäften als Angestellter beim Generalkommando zu Wien nicht abkommen konnte und Schubert seinerseits kein Geld für die Reise besaß, wurde dieselbe auf das folgende Jahr verschoben. „Wir freuen uns recht herzlich," schrieb Jenger den 16. Juni 1827 an Frau Dr. Pachler, „auf den Ausflug in die liebe Steyermark, und ich hoffe auch, daß Sie, beste gnädige Frau, mit meinem Reisegefährten zufrieden sein werden. Wir wollen dann wieder einmal so ganz der Musik leben, und Schubert soll manch neues Liedchen in unsern musikalischen Kranz winden. Auch Freund Dr. Karl soll in jeder Hinsicht mit uns zufrieden sein; wir stellen auch in der Bier- und Weinschenke unsern Mann." — Sonntags den 2. Sept. verließen die Genossen Wien und langten per Eilwagen nachts gegen zehn Uhr in der steyrischen Hauptstadt an, wo sie aufs herzlichste bewillkommnet wurden. Der siebenjährige Sohn Faust (später Skriptor in der k. k. Hofbibliothek zu Wien) hatte vor freudiger Erwartung nicht zu Bett gehen, sondern die Gäste erwarten wollen, mußte sich aber doch bis zum nächsten Morgen gedulden, wo Schubert in grünem Rock und weißen Beinkleidern zum Frühstück erschien. Da die Witterung günstig war, wurden fast alle Tage Ausflüge in die reizende Umgegend der „Grazienstadt" unternommen, so nach Wildbach, einem der Tante Pachlers Witwe Massegg gehörigen Gut, wo deren sechs anmutig aufblühende Töchter eine Hauptanziehungskraft auf unsern Künstler ausübten, ferner nach dem am Rukerlberg gelegenen Hallerschlössel, Pachlers ländlicher Villa, nach Sparbersbach und anderen Orten. Schubert, Jenger und A. Hüttenbrenner, der sich gleichfalls hinzugesellt, nahmen dabei gewöhnlich den einen, die Familie Pachler

den anderen Wagen ein. Figurierte doch noch längere Zeit an einer Stallthür zu Wildbach Schuberts Porträt und an die zärtlichen Huldigungen, welche Jenger einer jungen Witwe zu Sparbersbach darbrachte, erinnert der von letzterer selbst verfaßte Titel eines Theaterstückes: „Der Fußfall im Hallerschlößel oder Zwilchens mi nit so! (d. h. werden Sie nicht so zudringlich)." — Daß man auch die Musik keineswegs vernachlässigte, versteht sich bei der Begeisterung der Gastgeber für die Muse der Tonkunst von selbst. Da der hochbegabte österreichische Dichter Gottfried Ritter von Leitner viel im Haus verkehrte, komponierte Schubert auf Veranlassung von Frau Marie Pachler eine Anzahl seiner Lieder, unter denen „Das Weinen" und der freilich erst 1828 entstandene „Winterabend", eine Naturmalerei in Tönen von hinreißender Poesie, besonders hervorragen. Ebenso regte Frau Pachler unseren Musiker zur Bearbeitung der Altschottischen Ballade „Edward" aus Herders „Stimmen der Völker" an. Zu den abendlichen Unterhaltungen, wobei öfters getanzt wurde, schrieb Schubert seine frohsinnigen Grätzer Galoppe und Walzer, sowie die „Valses nobles" und „Originaltänze" nieder.

So vergingen die Tage wie ein holder Traum und nahte sich die Stunde der Trennung von dem gastlichen Haus nur allzubald. Am 20. September fuhren die Freunde von Graz ab, besuchten auf der Rückreise die ihnen gewogene Bürgermeisterin Widmann zu Fürstenfeld und den Calvarienberg, riefen dem Lande Steyermark und allen Lieben daselbst von der Höhe über der Pinga noch ein dreifaches Lebewohl zu und trafen nach einem beim Kaufherrn Stehmann zu Schleinz aufs fröhlichste verbrachten Tage den 24. Herbstmonat, nachts zehn Uhr vor Schuberts Wohnhaus beim „Blauen Igel" zu Wien ein. „Schon jetzt," schrieb Schubert, wehmütig bewegt, wenige Tage später an Frau Dr. Pachler, „erfahre ich, daß ich mich in Grätz zu wohl befunden habe, und Wien will mir nicht recht in den Kopf; 's ist freilich ein wenig groß, dafür ist es leer an Herzlichkeit, Offenheit, an wirklichen Gedanken, an ver-

nünftigen Worten und besonders an geistreichen Thaten. Man weiß nicht recht, ist man g'scheit oder ist man dumm, soviel wird hier durcheinander geplaudert, und zu einer innigen Fröhlichkeit gelangt man selten oder nie. 's ist zwar möglich, daß ich selbst viel daran schuld bin mit meiner langsamen Art zu erwarmen. In Grätz erkannte ich bald die ungekünstelte und offene Weise mit und nebeneinander zu sein, in die ich bei längerem Aufenthalt sicher noch mehr eingedrungen sein würde. Besonders werde ich nie die freundliche Herberge mit ihrer lieben Hausfrau, dem kräftigen Packleros und dem kleinen Faust vergessen, wo ich seit langer Zeit die vergnügtesten Tage verlebt habe."

Dem Wunsch der verehrten Frau entsprechend komponierte Schubert zum bevorstehenden Geburts- und Namenstag ihres Gatten einen vierhändigen Marsch mit Trio, welcher bei dem Anlaß von Faust und seiner Mutter vorgetragen wurde. Der Frau Dr. Pachler dediziert sind die zu dieser Zeit entstandenen Lieder „Heimliches Lieben" und „An Silvia."

Von mehrstimmigen Gesängen fallen ins Jahr 1827 der breitgehaltene „Schlachtgesang" von Klopstock für Doppelchor, der früher erwähnte „Nachtgesang im Walde", eine für Männerquartett mit Begleitung von zwei Klavieren geschriebene Kantate zu Ehren des Fräuleins Irene K. (Kiesewetter, der Tochter des Kunstgelehrten Rafael Kiesewetter, bei welchem Schubert öfters musizierte und unter anderm auch den berühmten Bassisten Lablache kennen lernte), das komische Terzett „Der Hochzeitsbraten", endlich das stimmungsvolle „Ständchen" („Zögernd leise in des Dunkels nächt'ger Stille") von Grillparzer. Letzteres komponierte Schubert auf Wunsch von Fräulein Anna Fröhlich, der früher genannten Gesangslehrerin am Wiener Konservatorium, zum Geburtstag ihrer Lieblingsschülerin Louise Gosmar in Unterdöbling, für deren Schwester Josephine und einen Frauenchor. Nachdem ihm Fräulein Fröhlich eines Tages das Gedicht

überreicht, zog sich unser Musiker in eine Fensternische zurück, las die Verse ein paarmal durch und sagte dann lächelnd: „Ich hab's schon, es ist schon fertig und wird recht gut werden." Einige Stunden später war die Komposition zu Papier gebracht. — Das anspruchslose Vokalwerk dieser Zeit bildet die Deutsche Messe, welche Schubert auf einen Text von Joh. Philipp Neumann für die Zöglinge des Polytechnikums zu Wien niederschrieb und mit einem gleichfalls für Chor und Instrumentalbegleitung gesetzten „Gebet des Herrn" einleitete. Das Werk setzt sich aus einer Reihe einfacher, aber sehr melodiöser und von echt kirchlichem Geist durchwehter Gesänge zusammen und ist namentlich in der von Ferd. Schubert herrührenden dreistimmigen Bearbeitung mit Orgel für Schulzwecke trefflich geeignet.

Auch die Instrumentalmusik verdankt dem Jahre 1827 einige der poesievollsten Schöpfungen unseres Meisters. Vor allem gehört hierher das schon früher namhaft gemachte Es-dur-Trio op. 100 für Pianoforte, Violine und Cello, dessen Andante überfließt von himmlischem Gesange, während das Scherzo mit seiner humoristischen Laune unmittelbar an Beethoven gemahnt. Als das Werk, das rasch auch den Weg in die Konzertsäle fand, eines Abends im Spaunschen Hause durch Karl Maria Bocklet, Schuppanzigh und Linke vorgeführt worden war, küßte der letztgenannte ausgezeichnete Cellist von Bewunderung übermannt unserem Tondichter die Hand und rief den Anwesenden zu, sie ahnten nicht, welchen Schatz sie an Schubert besäßen. — Nicht weniger hoch stehen die Impromptus für Pianoforte op. 90 und op. 142, von denen wenigstens einzelne konstatiertermaßen 1827 niedergeschrieben wurden, und die mutmaßlich der nämlichen Zeit angehörenden Moments musicals op. 94. Letztere sind, wie Köhler richtig bemerkt, klein, aber nicht Kleinigkeiten; denn in knappem Rahmen umschließen sie eine Welt seelischer Empfindung. In ihnen haben wir den Ursprung all' jener Albumblätter, Charakterstücke, Kinderscenen ꝛc. zu suchen, die seitdem

so massenhaft entstanden sind und für welche nach Schubert namentlich Schumann und sein genialer Schüler Kirchner vorbildlich wurden. Von den Impromptus zählen Nummer 1 und 4 aus op. 90 zum Schönsten, was die Klavierlitteratur aufzuweisen hat, erstere ein C-moll-Satz voll tiefen, aber gegen den Schluß hin wie in seliger Verklärung ausatmenden Herzwehs, das zweite ein Springquell in Tönen, dessen träumerisch-süßes Geplätscher übrigens im Cis-moll-Mittelsatz durch einen Gesang von leidenschaftlicher Glut unterbrochen wird.

Schon im Jahre 1824 hatte sich Schubert mit dem Gedanken getragen, in einem eigenen Konzerte, wie Beethoven solche wiederholt auf erfolgreichste Weise veranstaltete, dem Publikum seine neuesten Kompositionen vorzuführen. Gegen Ende 1827 tauchte die Idee abermals in seinem Kopfe auf, wohl hauptsächlich hervorgerufen durch neue Finanznöten, die den Musiker eben um diese Zeit belästigten. „Mit dir gehts vorwärts," hatte er kurz zuvor anläßlich eines Spazierganges zu dem damals in den Kreisamtsdienst eingetretenen Freunde Bauernfeld geäußert, „ich sehe dich schon als Hofrat und als berühmten Lustspieldichter. Aber ich! Was wird aus mir armen Musikanten? Ich werde wohl im Alter wie Goethes Harfner an die Thüren schleichen und um Brot betteln müssen." „Du bist zwar ein Genie, antwortete Bauernfeld dem hypochondrischen Kameraden, aber auch ein Narr! Nullum magnum ingenium sine aliqua mixtura dementiae fuit — möchte man dir mit dem altrömischen Jean Paul, dem bisweilen etwas geschraubten Seneca zurufen. Du zweifelst an dir! Bist du gescheit? Wer dein Talent hat, so da steht wie du, dem ist die Hauptsache zu teil geworden. — Alle Nebendinge finden sich! Was aus uns wird, weiß ich nicht, aber du bist, was du bist, und wenn Freund Moritz (Schwind) dir einst nach und nach nahe kommt, so wird's mich freuen. Sie haben dir unlängst wieder eine Kapellmeisterstelle abgeschlagen, dir einen Dilettanten vorgezogen, ich weiß. Aber was weiter? Beim Lichte besehen taugst du gar nicht und

bist viel zu gut für solche Dienstbarkeit und musikalische Robot! Willst du meinen Rat? Dein Name klingt in aller Munde und jedes deiner Lieder ist ein Ereignis; du hast die prächtigsten Streichquartette und Trios komponiert — der Symphonien nicht zu gedenken! Deine Freunde sind davon entzückt, aber kein Kunsthändler will sie vorderhand kaufen und das Publikum hat noch keine Ahnung von der Schönheit und Grazie, die in diesen Werken schlummern. So nimm dir einen Anlauf, bezwinge deine Trägheit, gieb im nächsten Winter ein Konzert, nur von deinen Sachen natürlich. Vogl wird dir mit Vergnügen beistehen, Bocklet, Böhm und Linke werden sich's zur Ehre schätzen, einem Maestro, wie du, mit ihrer Virtuosität zu dienen. Das Publikum wird sich um die Eintrittskarten reißen, und wenn du nicht mit einem Schlage ein Krösus wirst, so genügt doch ein einziger Abend, um dich fürs ganze Jahr zu decken. So ein Abend läßt sich alle Jahre wiederholen, und wenn die Neuigkeiten Furore machen, wie ich gar nicht zweifle, so kannst du deine Diabellis, Artarias und Haslinger mit ihrem schäbigen Honorar ins Unermeßliche hinauftreiben! Ein Konzert also. Folge meinem Rat! Ein Konzert." — „Du magst Recht haben," versetzte Schubert nachdenklich, „wenn ich die Kerls nur nicht bitten müßte!"

Schließlich überwand er indes auch diesen Widerwillen und am 26. März 1828, abends sieben Uhr fand das Konzert im Lokal des österreichischen Musikvereins, unter den Tuchlauben Nr. 558, statt. Das Entree betrug 3 fl. W.-W. Auf dem Programm standen außer einer ganzen Reihe von Vogl vorgetragenen Liedern das Ständchen von Grillparzer, Klopstocks Schlachtgesang, ein Streichquartettsatz und das Es-dur-Trio für Klavier, Geige und Violoncell. Der Erfolg ließ nichts zu wünschen übrig. Der Saal war vollgestopft, jedes Stück wurde mit Beifall überschüttet, der Komponist unzählige Male hervorgerufen. Der Reinertrag des Konzertes belief sich auf nahezu 800 Gulden W.-W., was damals für eine Summe galt. — Leider vermochte auch

diese Schicksalsgunst des Komponisten ökonomische Lage nicht dauernd zu verbessern, da der größte Teil der erwähnten Einnahme zur Deckung aufgelaufener Schulden verwendet werden mußte. Überdies offenbart Schuberts damaliger Briefwechsel mit zahlreichen in- und ausländischen Verlagsfirmen eine zurückhaltende Sprödigkeit, ja Knorzerei der letzteren, die uns mit Widerwillen erfüllt. Auch sein körperliches Befinden ließ schon um die Mitte des Sommers sehr zu wünschen übrig, so daß sowohl der längst gehegte Plan einer Reise nach Oberösterreich als derjenige eines zweiten Besuches bei Dr. Pachler, freilich schweren Herzens, aufgegeben werden mußte. Statt nach dem geliebten Graz, wo ihm vielleicht Genesung von dem sich mehrenden Kopfleiden beschieden gewesen wäre, zog Schubert auf den Rat seines Arztes Dr. Rinna, um möglichst rasch im Freien zu sein, anfangs September zu seinem Bruder Ferdinand in ein neugebautes Haus der Vorstadt Wieden und holte sich in dieser naßkalten Wohnung höchst wahrscheinlich den Keim des Todes. — So konnte er auch der Einladung des Freundes Franz Lachner, zu der auf Ende Oktober festgesetzten ersten Aufführung seiner Oper „Die Bürgschaft", nach Pesth zu kommen, keine Folge leisten, obwohl ihn der gleichfalls dorthin reisende Anton Schindler, der bekannte Biograph Beethovens, noch durch Brief vom 11. Oktober lebhaft dazu ermunterte und ihm in der ungarischen Hauptstadt das Arrangement eines vorteilhaften Privatkonzertes mit eigenen Kompositionen in Aussicht stellte. „Einige hundert Gulden auf diese Art in die Tasche zu bekommen, ist nicht zu verwerfen und nebst diesem können noch andere Vorteile dabei herausschauen. Also frisch, nicht lange judiziert und keine Mäuse gemacht, unterstützt werden Sie aufs beste und nach Kräften. Es ist hier ein junger Dilettant, der Ihre Lieder mit sehr schöner Tenorstimme gut, recht gut singt, der ist dabei, die Herren vom Theater detto, meine Schwester detto, also darf Er sich mit seinem dicken Ranzen nur hinsetzen und was vorgetragen werden soll, begleiten."

Noch im nämlichen Monat Oktober machte Schubert übrigens mit Bruder Ferdinand und zwei Bekannten einen Ausflug nach Unter-Waltersdorf und von da nach Eisenstadt, wo er ziemlich lange bei Jos. Haydns Grabmal weilte. Er war wieder heiter gestimmt und arbeitete wie schon in den vorangegangenen Monaten mit einer leidenschaftlichen Energie, als hätte ihn geheimnisvolle Ahnung ergriffen, daß es Zeit sei, an seinen Genius die letzten und höchsten Anforderungen zu stellen. So entstanden mit unglaublicher Raschheit, gleichsam über Nacht erblühend, die große C-dur-Symphonie, das Streichquintett op. 163, die drei letzten Klaviersonaten, mehrere der bedeutendsten Werke für Pianoforte zu vier Händen, ferner von Gesangskompositionen neben einer ganzen Menge von Liedern die große Messe in Es, Mirjams Siegesgesang von Grillparzer für Sopransolo und Chor mit Pianofortebegleitung, die Kantate „Glaube, Hoffnung und Liebe" von Fr. Reil für Chor und Harmoniemusik, der 92. Psalm für gemischten Chor und Solobariton, endlich die weihevolle Hymne von Schmiedel für vier Solostimmen, Männerchor und Blasinstrumente. — Von all diesen hatte die herrlichste Schöpfung, die C-dur-Symphonie, auch das seltsamste Schicksal. Unmittelbar nach ihrer Vollendung, März 1828, übergab sie Schubert dem Komitee des Wiener Musikvereins zur Aufführung. Als die Stimmen bereits herausgeschrieben waren und das Studium beginnen sollte, fand man das Werk zu lang und schwierig, legte es beiseite und empfahl dafür des Komponisten sechste Symphonie zur Annahme, welche übrigens gleichfalls erst nach Schuberts Tod, den 14. Dezbr. 1828 zum erstenmal im großen Redoutensaal ertönte. Ein Jahrzehnt lang lag die Tondichtung verschollen bei Schuberts Bruder Ferdinand, bis 1838 Rob. Schumann nach Wien kam, letzteren besuchte, die Symphonie nebst anderen Manuskriptsachen „freudeschauernd" kennen lernte und Ferdinand Schubert veranlaßte, sie nach Leipzig zu senden. So kam das

Werk am 22. März 1839 im letzten Gewandhauskonzert der Saison unter Mendelssohns Direktion zur erstmaligen Aufführung, fand die begeistertste Aufnahme und genießt seither den unbestrittenen Ruhm nicht bloß der schönsten Instrumentalkomposition unseres Meisters, sondern auch der bedeutendsten symphonischen That neben den neun unsterblichen Beethovens. — Die Dimensionen der Symphonie sind freilich kolossale, so daß Schumann in seiner hochpoetischen Besprechung des Werkes (Gesammelte Schriften zweiter Band) nicht ohne Grund von dessen „göttlicher Länge" redet. Überall erscheint aber die Form erfüllt von quellendem Leben, die Erfindung von unerschöpflichem Reichtum, die Verarbeitung des thematischen Materials musterhaft. Dazu kömmt eine Kunst der Instrumentierung, ein Glanz und eine tiefe Sättigung des Kolorits, die den romantischen Tondichter auf seiner Höhe zeigt. Vom ersten Erklingen jenes Hornmotivs hinweg, das die Symphonie eröffnet und die übrigen Instrumente, die reizenden Töchter der Luft, zum fröhlichen Reigen ruft, bis zu den letzten hellschmetternden Fanfaren stehen wir unter dem Bann dieser Wunderwelt in Tönen, vor deren strahlender Pracht die wirkliche wie Schatten und Traum zerstiebt. „Welch kunstvoller Steigerung der Beleuchtungsmittel bedurfte es," ruft Louis Ehlert (‚Briefe über Musik an eine Freundin') mit Rücksicht auf die himmlische Einleitung der Symphonie aus, „um ein solches Licht-crescendo zu erfinden. Wie tritt dieses Thema aus dem Dunkel des Waldhornklangs immer deutlicher in den Vordergrund des Orchesters!" — Vielleicht der schönste Satz des Werkes ist aber das Andante, eine volkstümlich einfache Liedweise von unsagbarem Liebreiz, die namentlich durch den Wechsel von A-moll und A-dur und die magyarisch-straffe Rhythmik ihr eigenartiges Gepräge erhält. Hier auch findet sich jene Stelle, wo nach Schumanns sinnigem Ausdruck ein Horn wie aus der Ferne ruft und alles lauscht, als ob ein himmlischer Gast im Orchester herumschliche.

Ebenso einzig in seiner Art steht das Streichquintett

aus C-dur op. 163 da, das zwar im letzten Satz einigermaßen abfällt, in den drei ersten aber mit einer Melodik von üppigster Pracht wahrhaft zauberische Klangwirkungen vereinigt. Für letztere gewann Schubert in den beiden Cellis die geeignetsten Faktoren, wie denn kaum ein zweiter Komponist dies Instrument mit dem dunkel-weichen, seelenvollen Klang genialer verwertet hat.

Von den letzten Sonaten sei hier nur die dritte aus B-dur hervorgehoben, unseres Erachtens Schuberts vollendetstes Klavierwerk größeren Umfangs, im ersten und letzten Satz wie phantastische Märchenerzählungen anmutend, im Andante überströmend von seelenvollstem bis zum ekstatischen gesteigertem Gesange, im Scherzo geistreich humoristisch wie Beethoven.

Unter den Chorwerken nimmt Mirjams Siegesgesang die erste Stelle ein. Hier wetteifert Schubert an Größe der Auffassung und Gewalt des Ausdrucks mit Händel. In dem Chor: „Doch der Horizont erdunkelt," giebt die Schilderung von Pharaos Untergang dem Komponisten Gelegenheit zu einer Tonmalerei von erschütternder Wirkung und würdig schließt die in eine gewaltige Fuge ausmündende Wiederholung der Anfangsnummer das majestätische Tonwerk.

Aber auch die Liedkompositionen seines letzten Lebensjahres zählen dem besten bei, was der Meister des Liedes hervorgebracht hat. Außer einigen schon früher namhaft gemachten Gesängen über Texte von Leitner, sowie der für die Sängerin Anna Milder geschriebenen, ziemlich virtuos gehaltenen Scene: „der Hirt auf dem Felsen", mit obligater Klarinettbegleitung, gehören hierher insbesondere die 14 Lieder, welche nach Schuberts Tod vom Verleger Haslinger unter dem Titel „Schwanengesang" vereinigt wurden. Wohl die bedeutsamsten darunter sind die sechs von Heine, dessen knappgeformte, scharf pointierte Lyrik unseren Tondichter zur Anwendung eines eigenartigen, mehr rezitierenden, denn melodisch geschlossenen Liedstils mit höchst eindringlicher, klangvoll accentuierter Begleitung veranlaßte. Wie vorzüglich sich diese Behandlungsweise,

die Schumann später noch mehr ausgebildet hat, zur Darstellung der Heineschen Individualität eignete, beweisen die wesentlich deklamierten Gesänge „Das Bild", „Der Atlas", „Die Stadt", während das reizende „Fischermädchen" noch mehr in der früheren Weise gesungen ist und das wundervolle Lied „Am Meere" melodische Schönheit mit charakteristischer Deklamation verbindet. — Von den sieben zum Schwanengesang gehörenden Liedern Rellstabs, deren Texte Schubert höchst wahrscheinlich von Beethoven erhielt, sind das träumerisch-süße Ständchen: „Leise flehen meine Lieder" und „Der Abschied" am bekanntesten geworden. Als Schuberts letzte Komposition gilt die graziöse „Taubenpost" (Gedicht von Seidl), deren im Besitz von Herrn Karl Meinert zu Dessau befindliches Manuskript das Datum Oktober 1828 trägt.

Gegen Ende des letztgenannten Monates verschlimmerte sich Schuberts Befinden auf Besorgnis erregende Weise. Als er am 31. Oktober im Gasthaus zum roten Kreuz, wo der Künstler oft mit Bruder Ferdinand und mehreren Freunden zusammentraf, einen Fisch essen wollte, faßte ihn ein plötzlicher Ekel an, als hätte er Gift genossen. Von diesem Augenblick hinweg nahm er außer Arzneien fast nichts mehr zu sich. Dagegen suchte er in freier Luft Erfrischung und begab sich am 3. November früh morgens nach Hernals, wo Ferdinand Schuberts Requiem aufgeführt wurde. Es war dies die letzte Musik, die seinem Ohr erklang. Daß er seinen Zustand übrigens keineswegs für sehr gefährlich ansah, beweist die Thatsache, daß er noch am 4. November den Hoforganisten Sechter ersuchte, ihn im Fugensatz zu unterrichten und mit demselben Studiengang und Stundenzahl vereinbarte. Am 11. November warf zunehmende Schwäche den Komponisten aufs Krankenlager. Schmerzen empfand er nicht; wohl aber peinigten ihn Schlaflosigkeit und Erschöpfung. Da sein ordentlicher Arzt Dr. Rinna gleichfalls erkrankte, behandelte ihn Stabsarzt Dr. Behring, dessen Anordnungen Schubert aufs

pünktlichste befolgte. Noch versuchte er wiederholt einige Stunden außer dem Bett zuzubringen und korrigierte sogar die eingelangten Druckbogen des zweiten Teils der Winterreise. Schober hatte ihn auf seine Bitte mit Büchern, namentlich von Cooper, versehen, damit er sich die Langeweile vertreiben könne. — Am 16. November schlossen die Ärzte in einer Konsultation auf den Ausbruch des Nervenfiebers, weshalb manche der Freunde den Kranken aus Furcht vor Ansteckung nicht mehr besuchten. Mit Franz Lachner unterhielt sich Schubert übrigens bei vollem Bewußtsein auch jetzt noch mehrere Stunden, teilte ihm verschiedene seiner Zukunftspläne mit und freute sich besonders auf die Vollendung der Oper „Der Graf von Gleichen", sobald er genesen sein werde. „Auch völlig neue Harmonien und Rhythmen gingen ihm — so versicherte er — im Kopf herum; mit diesen ist er entschlummert." (Bauernfeld.) — Vom 17. abends hinweg nahm das Delirieren zu. Am Tage vor seinem Hinschied rief er Ferdinand an sein Bett und Ohr und sagte geheimnisvoll leise zu ihm: „Du, was geschieht denn mit mir!" Als der Bruder ihn zu beruhigen suchte und versicherte, daß er sich auf seinem gewohnten Lager befinde, antwortete der Fiebernde: „Nein, ist nicht wahr, hier liegt Beethoven nicht." Dem Arzte, der ihm einige Zeit nachher gleichfalls zusprach, sah Schubert starr ins Auge, griff dann langsam nach der Wand und sprach tiefernst: „Hier, hier ist mein Ende". — Am 19. November, nachmittags drei Uhr, nahm ihn der Tod, dessen Gewalt er so ergreifend in Tönen geschildert, sanft hinweg, nachdem er die Sterbesakramente als gut katholischer Christ empfangen. — In das zu jener Zeit übliche Gewand eines Einsiedlers gekleidet, den Lorbeerkranz um die Schläfe gewunden, lag der Leichnam auf der Bahre, die sich schon im Verlauf des Tages mit Blumen und Kränzen bedeckte.

Am 21. November 1828, nachmittags drei Uhr, fand das Leichenbegängnis statt. Trotz regnerischen Wetters hatte sich eine Menge von Menschen eingefunden, die dem Sänger das

letzte Geleit geben wollten. Junge Männer (Beamte und Studenten) trugen den Sarg vom Trauerhaus nach der nahen kleinen Pfarrkirche, wo die Einsegnung erfolgte und ein Sängerchor unter Leitung des Domkapellmeisters Gänsbacher eine von diesem komponierte Trauermotette, sowie einige von Schober gedichtete Strophen nach der Melodie des Schubertschen Pax vobiscum mit Begleitung von Blasinstrumenten vortrug. Dann wurde die Leiche Schuberts freilich verworren geäußertem Wunsch entsprechend nach dem Ortsfriedhof zu Währing geführt und dort, nur drei Gräber von Beethovens Gruft entfernt, zur Erde bestattet.

Der Nachlaß des Künstlers war so geringfügig, daß nicht einmal die durch seine Krankheit und das Begräbnis erwachsenen Kosten daraus bestritten werden konnten. Um die Mittel für einen Grabstein zu beschaffen, veranstaltete Fräulein Anna Fröhlich am 30. Januar 1829 ein Konzert im Musikvereinssaal. Der günstige Erfolg desselben gab zu einer Wiederholung Anlaß und da auch einige weitere Beiträge flossen, reichten die vorhandenen Gelder hin, um auf dem Grabe ein einfaches Monument mit der vom akademischen Bildhauer Franz Dialler verfertigten Büste des Tondichters zu errichten. Die Grabschrift, welche Franz Grillparzer verfaßte, lautet:

„Der Tod begrub hier einen reichen Besitz,
Aber noch schönere Hoffnungen."
Hier liegt Franz Schubert
Geboren am 31. Jänner 1797.
Gestorben am 19. Nov. 1828.
31 Jahre alt.

Daß hier die Hoffnungen mehr als der Besitz betont werden, erscheint nur erklärlich, wenn man bedenkt, wie viele der musikalischen Schätze Schuberts bei seinem Heimgang der Welt noch völlig unbekannt waren und daß überhaupt erst der neueren Zeit das volle Verständnis für des Komponisten künstlerische Größe aufging. Er hat nach Schumanns treffendem Wort genug gethan und gepriesen sei, wer wie er gestrebt und

vollendet. — Fehlte es übrigens schon unmittelbar nach Schuberts Heimgang nicht an zahlreichen Huldigungen, Gedächtnisfeierlichkeiten und Nekrologen, die man seinem Genius darbrachte, so sollten ihm die letzten Jahrzehnte noch größere Ehren eintragen.

Am 7. Oktober 1858 fand die Enthüllung einer vom Steinmetzmeister Wasserburger zu Wien verfertigten Gedenktafel statt, die man an Schuberts Geburtsstätte angebracht hatte. 1869 wurde auch das Sterbehaus mit einer solchen ausgezeichnet. Das herrlichste Denkmal aber setzte dem großen Toten der Wiener Männergesangverein, indem er 1862 einen Fond zur Errichtung eines Monumentes für denselben gründete und dadurch in die Lage kam, am 15. Mai 1872 die von Professor Kundmann zu Wien in karrarischem Marmor ausgeführte Porträtstatue Schuberts zu enthüllen. Auf granitnem Stufenbau, der Sockel geschmückt mit den edelempfundenen Reliefs der Phantasie, der Instrumental- und Vokalmusik, erhebt sich das Denkmal im schönsten Teil des schönen Wien, an einer grünumschatteten, lauschigen Stelle des Stadtparkes. Die Statue selbst, welche den Künstler träumerisch sinnend darstellt, wie er eben im Begriff steht, mit dem erhobenen Griffel einen Tongedanken niederzuschreiben, vereinigt auf unübertreffliche Weise ideale Auffassung mit charaktervoller Lebenswahrheit und wird jedem, der einmal an diesem von allem Zauber der Romantik umwobenen Platze stand, unvergeßlich bleiben.

Nachdem schon im Jahre 1853 eine Ausgrabung der sterblichen Überreste Beethovens und Schuberts und deren Neubeerdigung in metallenen Särgen stattgefunden hatten, sind letztere nun neuerlichst vom Währinger- auf den großen Centralfriedhof Wiens verbracht worden, um hier in der Reihe seiner Ehrengräber zu ruhen. Am 22. Juni 1888 erfolgte die Überführung der Leiche Beethovens, am 23. September diejenige der Leiche Franz Schuberts, welche Tags zuvor exhumiert und namentlich was den teilweise wohlerhaltenen

Schädel betrifft, anatomisch aufs sorgsamste untersucht worden war. Die Feier der Beisetzung war eine ebenso großartige als erhebende. Bei der Votivkirche, wohin sich der Zug mit mehr denn 150 Equipagen und einer zahllosen Volksmenge durch die Währinger Hauptstraße bewegte, hatten sämtliche Gesangvereine der Kaiserstadt und Umgegend Aufstellung genommen und begleiteten den von acht schwarzen Rossen gezogenen, blumenüberdeckten Sarkophag bis zum Schillerplatz, wo des Komponisten Chor: „Die Nacht" angestimmt wurde. Auf dem Friedhof selbst vollzog der Weihbischof Dr. Angerer die kirchliche Einsegnung, worauf der Wiener Männergesangverein Herbecks „Libera" vortrug. Dann begab man sich, während Mitglieder der Hofkapelle das Lied „Der Tod und das Mädchen" bliesen, zu dem unmittelbar neben Beethovens Gruft bereiteten Grab, an welchem Hofschauspieler Gabillon ein von Frankl verfaßtes Huldigungsgedicht sprach. „Und immer," heißt es darin,

„Und immer, wenn ein Volk der Fürsten Leichen
Im Trauerpompe führt zur Ahnengruft,
Trägt es voran der Herrschaft goldne Zeichen,
Die Salven donnern in bewegter Luft.

Ein Fürst auch war er, den wir jetzt begraben,
Kleinode: Lieder trugen sie ihm vor,
Und die ihm trauernd das Geleite gaben,
Wer zählt die Menge, zählt der Sänger Chor?

Er war ein Fürst des Lieds. Wie Könige pflegen
Gold auszustreu'n, wenn sie zur Krönung ziehn,
Warf er der Lieder kostbar gold'nen Segen
Ins Herz des Volks, in sein geliebtes Wien."

Namens des Männergesangvereins übergab Dr. Olschbauer das neuerrichtete Denkmal der Obhut der Stadt Wien. Dann wurde der Sarg unter den feierlichen Klängen des Liedes: „Zum Feste Allerseelen", versenkt. — Das von den Meistern Hansen und Kundmann geschaffene Grabmonument besteht aus einer beidseitig von Säulen flankierten Marmortafel, deren

obere Hälfte das Relief-Porträt Schuberts, bekränzt von der Muse der Tonkunst, schmückt. Unterhalb der Büste erblicken wir einen blumenstreuenden Genius und in goldenen Lettern den Namen: „Schubert".

Dauernder freilich als in Marmor und Erz steht dieser Name auf der Tafel eingegraben, welche die Göttin Musik selber führt. Denn unmittelbar gesellt sich hier der Künstler den drei Großen, an die wir zuerst denken, wenn von deutscher Tonkunst die Rede ist, Haydn, Mozart, Beethoven, zu. An Phantasiekraft, an Frische und Reichtum der melodischen Erfindung hinter keinem zurückstehend, erreicht sie Schubert zwar nicht auf dem Boden der großen Vokal- und Instrumentalformen, d. h. auf den Gebieten des Oratoriums, der Oper, der Symphonie und Sonate, obwohl er auch hier Unvergängliches geschaffen hat. Dagegen überragt er alle vor und nach ihm als Lyriker, d. h. als Liederkomponist. Ihm wesentlich verdankt die deutsche Nation den unbestrittenen Ruhm des liederreichsten unter den Völkern und so lange der Gesang auf den Lippen des Menschen nicht ausstirbt, werden auch Schuberts Lieder in Menschenherzen tröstlichen und beseligenden Wiederhall finden.

Jan. 29. 1893.

Ende.

Inhalt.

Seite

Einleitung 5
Schuberts Knabenjahre (1797—1813) 7
Pegasus im Schuljoche (1814—1816) 13
Drei Freunde: Der Nothelfer, der Dichter, der Sänger (1817) . 25
Aufenthalt in Ungarn und in Oberösterreich (1818 und 1819) . 35
Künstlerische Erfolge und Enttäuschungen. Schuberts Bekanntenkreis (1820—1823) 42
Abermals in Ungarn und der Steyermark (1824 und 1825) . . 73
Letzte Lebensjahre und Ausgang (1826—1828) 82